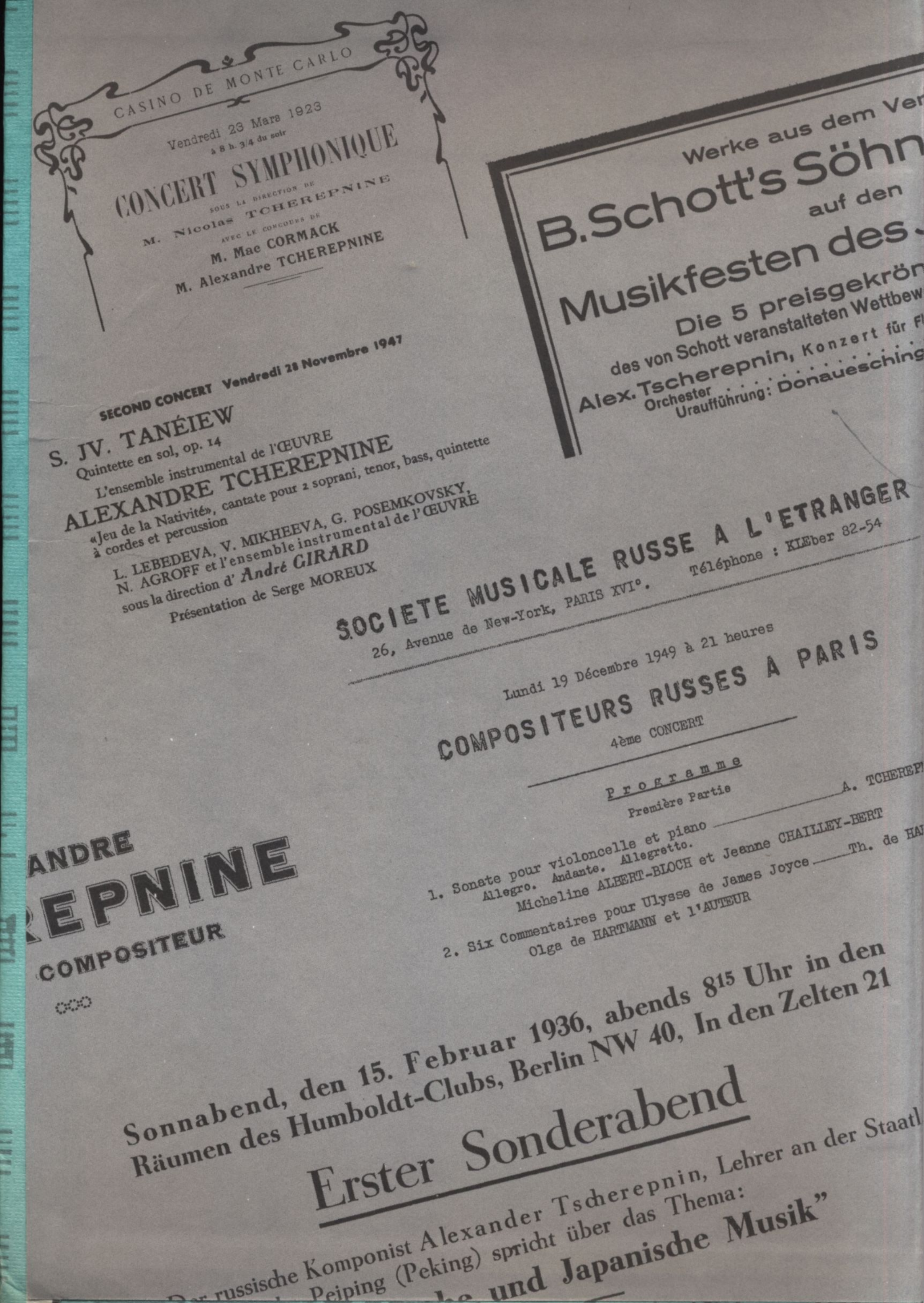
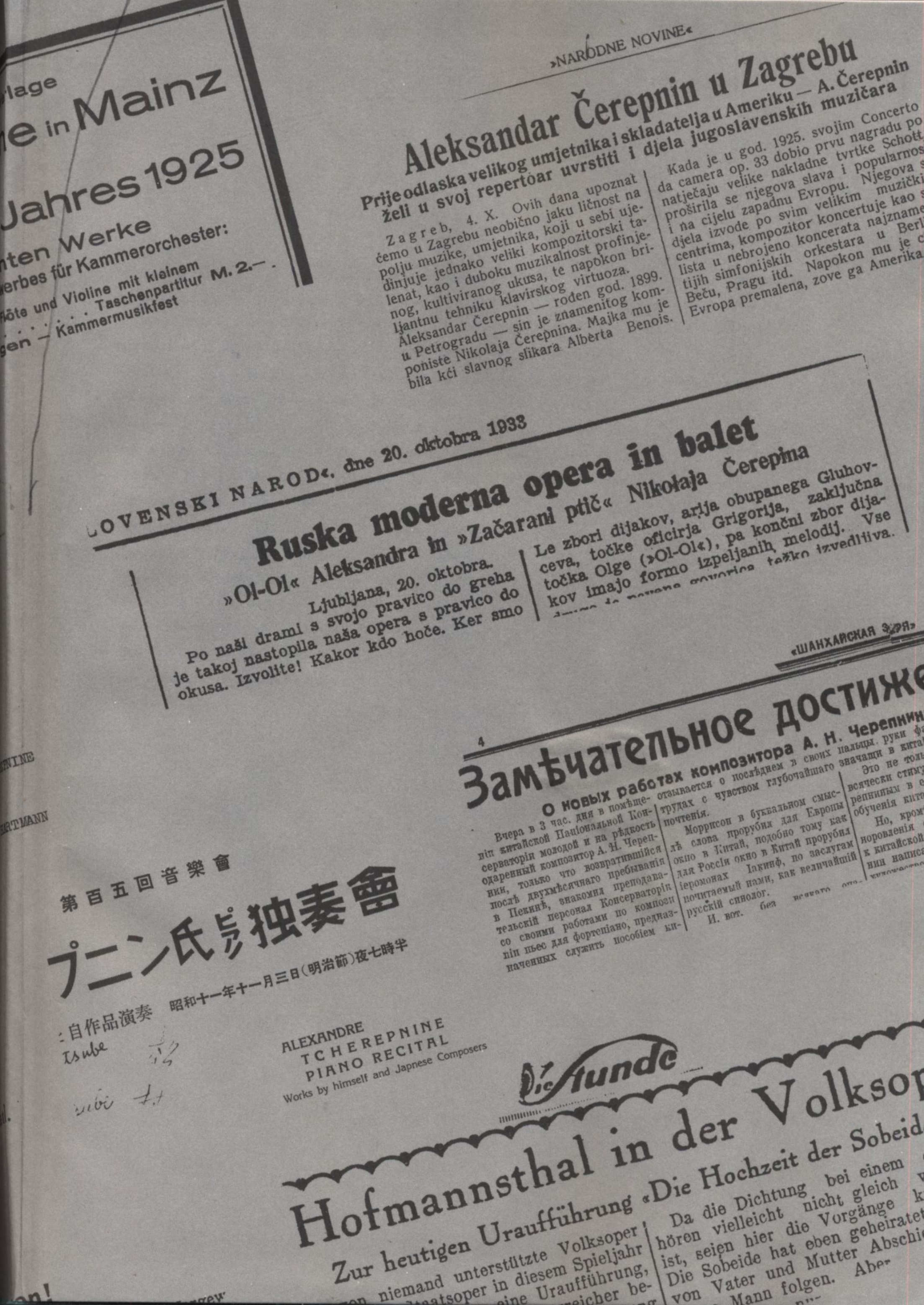
ЛЮДМИЛА КОРАБЕЛЬНИКОВА

АЛЕКСАНДР ЧЕРЕПНИН: ДОЛГОЕ СТРАНСТВИЕ



CASINO DE MONTE CARLO
Vendredi 23 Mars 1923
à 8 h. 3/4 du soir
CONCERT SYMPHONIQUE
SOUS LA DIRECTION DE
M. Nicolas TCHEREPNINE
AVEC LE CONCOURS DE
M. Mac CORMACK
M. Alexandre TCHEREPNINE
Werke aus dem Ver
B.Schott's Söhn
auf den
Musikfesten des
Die 5 preisgekrön
des von Schott veranstalteten Wettbew
Alex. Tscherepnin, Konzert für Fl
Orchester
Uraufführung: Donaueschin
SECOND CONCERT Vendredi 28 Novembre 1947
S. JV. TANÉIEW
Quintette en sol, op. 14
L'ensemble instrumental de l'ŒUVRE
ALEXANDRE TCHEREPNINE
«Jeu de la Nativité», cantate pour 2 soprani, tenor, bass, quintette à cordes et percussion
L. LEBEDEVA, V. MIKHEEVA, G. POSEMKOVSKY, N. AGROFF et l'ensemble instrumental de l'ŒUVRE
sous la direction d' André GIRARD
Présentation de Serge MOREUX
SOCIETE MUSICALE RUSSE A L'ETRANGER
26, Avenue de New-York, PARIS XVI°.
Téléphone : KLEber 82-54
Lundi 19 Décembre 1949 à 21 heures
COMPOSITEURS RUSSES A PARIS
4ème CONCERT
Programme
Première Partie
1. Sonate pour violoncelle et piano — A. TCHEREP
Allegro. Andante. Allegretto.
Micheline ALBERT-BLOCH et Jeanne CHAILLEY-BERT
2. Six Commentaires pour Ulysse de James Joyce — Th. de HA
Olga de HARTMANN et l'AUTEUR
ANDRE
REPNINE
COMPOSITEUR
Sonnabend, den 15. Februar 1936, abends 8 15 Uhr in den
Räumen des Humboldt-Clubs, Berlin NW 40, In den Zelten 21
Erster Sonderabend
Der russische Komponist Alexander Tscherepnin, Lehrer an der Staatl
Peiping (Peking) spricht über das Thema:
und Japanische Musik"



...rlage
...e in Mainz
...Jahres 1925
...nten Werke
...werbes für Kammerorchester:
...Flöte und Violine mit kleinem
. . . . Taschenpartitur M. 2.–
...gen – Kammermusikfest

»NARODNE NOVINE«

Aleksandar Čerepnin u Zagrebu

Prije odlaska velikog umjetnika i skladatelja u Ameriku — A. Čerepnin želi u svoj repertoar uvrstiti i djela jugoslavenskih muzičara

Zagreb, 4. X. Ovih dana upoznat ćemo u Zagrebu neobično jaku ličnost na polju muzike, umjetnika, koji u sebi ujedinjuje jednako veliki kompozitorski talenat, kao i duboku muzikalnost profinjenog, kultiviranog ukusa, te napokon briljantnu tehniku klavirskog virtuoza. Aleksandar Čerepnin — rođen god. 1899. u Petrogradu — sin je znamenitog komponiste Nikolaja Čerepnina. Majka mu je bila kći slavnog slikara Alberta Benois.

Kada je u god. 1925. svojim Concerto da camera op. 33 dobio prvu nagradu po natječaju velike nakladne tvrtke Schott, proširila se njegova slava i popularnos... i na cijelu zapadnu Evropu. Njegova s... djela izvode po svim velikim muzički... centrima, kompozitor koncertuje kao s... lista u nebrojeno koncerata najzname... tijih simfonijskih orkestara u Berl... Beču, Pragu itd. Napokon mu je c... Evropa premalena, zove ga Amerika...

...LOVENSKI NAROD«, dne 20. oktobra 1933

Ruska moderna opera in balet

»Ol-Ol« Aleksandra in »Začarani ptič« Nikolaja Čerepina

Ljubljana, 20. oktobra.

Po naši drami s svojo pravico do greha je takoj nastopila naša opera s pravico do okusa. Izvolite! Kakor kdo hoče. Ker smo

Le zbori dijakov, arija obupanega Gluhova, točke oficirja Grigorija, zaključna točka Olge (»Ol-Ol«), pa končni zbor dijakov imajo formo izpeljanih melodij. Vse ...

«ШАНХАЙСКАЯ З...Я»

4

Замѣчательное достиже...

О новыхъ работахъ композитора А. Н. Черепнин...

Вчера въ 3 час. дня въ помѣщеніи китайской Національной Консерваторіи молодой и на рѣдкость одаренный композиторъ А. Н. Черепнинъ, только что возвратившійся послѣ двухмѣсячнаго пребыванія въ Пекинѣ, знакомилъ преподавательскій персоналъ Консерваторіи со своими работами по композиціи пьесъ для фортепіано, предназначенныхъ служить пособіемъ ки...

...отзывается о послѣднемъ въ своихъ трудахъ съ чувствомъ глубочайшаго почтенія.

Моррисонъ въ буквальномъ смыслѣ слова прорубилъ для Европы окно въ Китай, подобно тому какъ для Россіи окно въ Китай прорубилъ іеромонахъ Іакинфъ, по заслугамъ почитаемый нами, какъ величайшій русскій синологъ.

И вот, ...

...руки ф... значащіи въ Кита... Это не толь... всяческии стиму... репнинымъ въ ... обученія кит... Но, кром... норовленія... к китайской ... нии написа...

第百五回音樂會

プニン氏ピアノ独奏會

昭和十一年十一月三日（明治節）夜七時半

自作品演奏

ALEXANDRE TCHEREPNINE PIANO RECITAL
Works by himself and Japnese Composers

Tsube

...PNINE

...RTMANN

Die Stunde

Hofmannsthal in der Volksop...

Zur heutigen Uraufführung »Die Hochzeit der Sobeid...

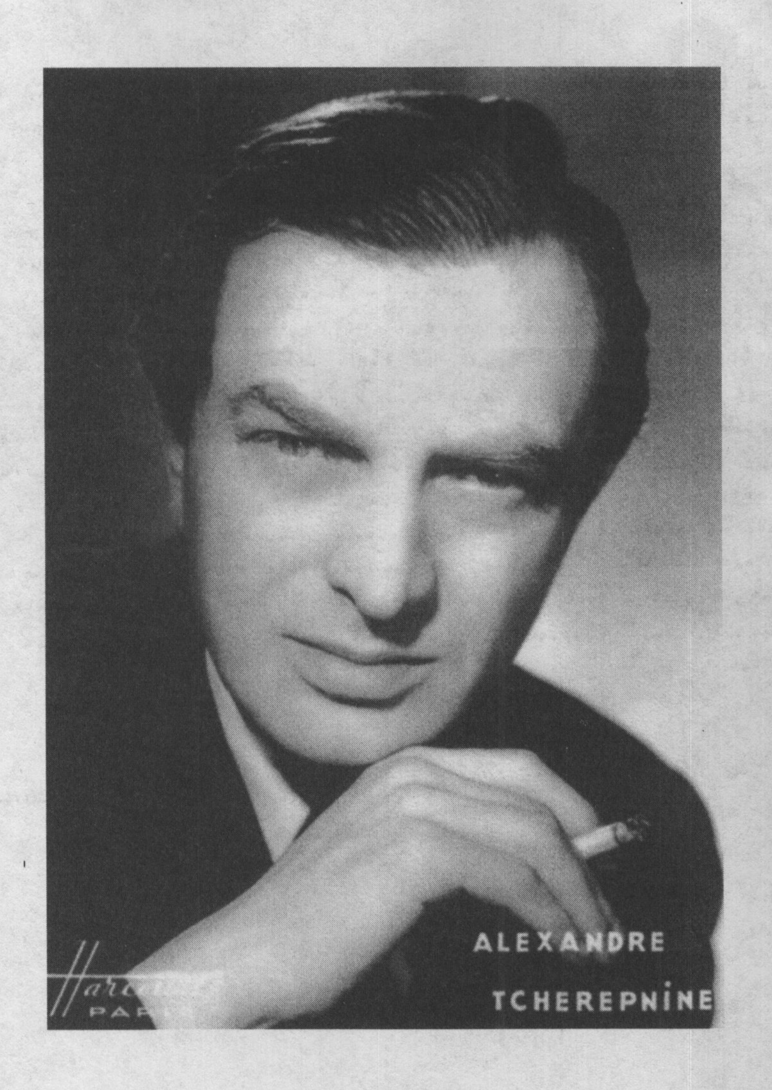
...niemand unterstützte Volksoper ...staatsoper in diesem Spieljahr ...eine Uraufführung, ...reicher be...

Da die Dichtung bei einem ... hören vielleicht nicht gleich ... ist, seien hier die Vorgänge k... Die Sobeide hat eben geheiratet... von Vater und Mutter Abschie... ...Mann folgen. Aber ...

...en!

Хорошо было бы если бы был бы интерес и возможность создать и опубликовать к этому времени хоть бы краткую монографию о моей жизни и творчестве. Я бы мог представить для этого исчерпывающие материалы, фотографии, примеры.
И было бы интересно сопоставить более 20ти из моих опусов сочиненных еще на родине в детстве и юношестве - с эволюцией жизни и творчества за рубежом - и закончить примерами из хоровых сочинений - литургических и народных - сочиненных после пребывания на Родине и явно являющимися результатом соприкосновения с родным миром! Ведь "дуга" моей жизни завершилась: Петроград - (Тбилиси) Париж - Нью Йорк - весь мир - Нью Йорк - Париж - Москва - Тбилиси - Ленинград! А это "завершение" привело к новому смыслу моей жизни, реализовало то, что никогда не переставало стимулировать жизнь и творчество и дало мне надежду, что вся моя жизнь подобная роману, которого не выдумаешь и мое творчество - войдут в область русской музыки, принадлежности к которой я никогда не переставал чувствовать.

А. Черепнин. 1969


ALEXANDRE
TCHEREPNINE

Государственный институт искусствознания
Министерства культуры Российской Федерации

ЛЮДМИЛА КОРАБЕЛЬНИКОВА

АЛЕКСАНДР ЧЕРЕПНИН: ДОЛГОЕ СТРАНСТВИЕ

«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»
Москва 1999

ББК 85.313(2)
К 66

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 99-04-16207

и «Общества Черепнина», Нью-Йорк
(The Tcherepnin Society, Inc., New York)

Корабельникова Людмила

К 66 Александр Черепнин: Долгое странствие. – М.: «Языки русской культуры», 1999. – 288 с., ил., ноты.

ISBN 5-88766-041-4

Александр Николаевич Черепнин (1899–1977) – один из самых крупных композиторов русской эмиграции «первой волны». Это первая книга о нем на его родине. Жанр работы – документальная биография. Она почти целиком основана на неопубликованных материалах. Автор – первый исследователь, изучивший личный архив А. Н. Черепнина (Paul Sacher Stiftung, Basel), его дневники, переписку, нотные рукописи и др. Много архивных материалов удалось найти в России. Использованы богатые источники периодической печати разных стран.

Творческая биография композитора, пианиста, педагога разворачивается на фоне художественной культуры Русского Зарубежья; тем самым труд является также первой книгой о русской музыке в изгнании. Центральная проблема – существование русского композитора XX века в инонациональной среде и пути сохранения национальной идентификации и самоидентификации. А. Черепнин характеризуется как продолжатель линии «Могучей кучки» в новую эпоху. Особый интерес представляют Приложения: «Краткая автобиография» (впервые на русском языке), теоретический трактат Черепнина «Основные элементы моего музыкального языка» (первая мировая публикация) и список сочинений, снабженный также дискографией. Книга содержит нотные примеры и иллюстрации.

ББК 85.313(2)

На переплете – страница автографа Concerto da camera op. 33, предоставленного издательством «Schott's Söhne». Вклейки после страницы 96 и в конце книги.

Alexander Tcherepnin: A Long Wandering, by Prof. L. Korabelnikova, D. Sc., is the first monograph on this distinguished representative of the émigré branch of Russian music to appear in Russia. As a matter of fact, it is the first large piece of research dealing with the destinies of Russian musical art in exile. The cardinal question under discussion is the problem of national identity of a Russian creative musician working on foreign soil. The author describes Alexander Tcherepnin's life and work as a composer, concert pianist and teacher in terms of chronology, geography, aesthetics, and stylistics. On the whole, the composer is portrayed as a modernist who was carrying on the line of the nineteenth-century New Russian School, also known as The Five. The monograph is a documentary biography, based primarily on archival materials (diaries, letters, autograph scores, etc.) preserved in Russia and abroad (notably, at the Paul Sacher Foundation, Basel) as well as on contemporary periodicals and other publications. The book includes numerous photographs from the archives and musical examples. Of special interest are the three translations from English appended to the monograph: "A Short Autobiography", "Basic Elements of My Musical Language" (never printed before), and a complete catalogue of Alexander Tcherepnin's compositions.

Людмила Зиновьевна Корабельникова
АЛЕКСАНДР ЧЕРЕПНИН: ДОЛГОЕ СТРАНСТВИЕ

Издатель А. КОШЕЛЕВ
Редактор В. А. Ерохин, художник С. Жигалкин, корректор М. Н. Григорян

Подписано в печать 10.05.99. Формат 70x100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Школьная.
Усл. изд. л. 23,22. Заказ № 790 Тираж 2000.

Издательство «Языки русской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6-105; ЛР № 071304 от 03.07.96.
Тел. 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

СОДЕРЖАНИЕ

Памяти Ивана Черепнина

ОТ АВТОРА

Александр Николаевич Черепнин (1899—1977) — один из крупнейших композиторов Русского Зарубежья. Однако до сих пор в отечественной литературе отсутствует не только книга, но даже серьезная аналитическая или биографическая статья о нем (единственное исключение — очерк В. М. Беляева 1925 года)...

А. Черепнин оставил огромное по объему наследие. Его балеты и оперы шли на многих сценах мира (первый балет заказала молодому композитору легендарная Анна Павлова!), его симфоническую музыку исполняли Габриель Пьерне, Шарль Мюнш, Сергей Кусевицкий, Рафаэль Кубелик, виолончельную — Пауль Грюммер, скрипичную — Иегуди Менухин... 109 произведений и циклов, имеющих номер опуса, и ряд других вышли в двух десятках издательств разных стран. Сотни статей и рецензий об А. Черепнине и его сочинениях напечатаны во французских, немецких, австрийских, чешских, югославских, американских, китайских, японских и других газетах и журналах...

Эмигрантская, изгнанническая судьба на десятилетия закрыла его музыке — и даже его имени — путь на родину.

Сначала — и долгое время — называла я про себя эту будущую книгу «Художник на переломе эпох». На протяжении своей жизни А. Черепнин — современник более чем трех четвертей XX столетия — выступил действующим лицом музыкального авангарда 20-х — 30-х годов, но также и композитором, активно творившим вплоть до конца дней, художником, пережившим «вторую волну» авангарда — годы 50-е — 60-е. Это неизбежно чреватая драматизмом творческая судьба.

Какая эпоха была «временем Александра Черепнина»? Его молодые годы? По отношению к каждому ли композитору нашего столетия вообще можно так ставить вопрос? «Временем Рахманинова», безусловно, были первые два десятилетия века, как бы высоко ни ценить созданное позже. «Время Стравинского» — такой проблемы, кажется, нет: все

времена — его. Существует ли «время Прокофьева»? На Западе многие уверены, что да и что это первая треть столетия, — но мы, вероятно, так не думаем. А «время Шостаковича»? Он родился несколькими годами позже А. Черепнина, а умер — двумя раньше, но в общем пережил те же «времена». Вот только страна была другая, и кто знает, что и как писал бы Дмитрий Дмитриевич и чего человечество лишилось бы, если бы — тоже уехал...

XX век, как это уже понято и как об этом уже сказано, осознал себя наследником и владельцем всей музыки — всех «музык», созданных человечеством на протяжении его истории, — всех времен и континентов, но при этом написал на своем знамени: «новое». То, что впереди. Никогда еще категория «новизны» в искусстве не значила так много, никогда еще к ней не стремились столь намеренно, столь принципиально. Никогда еще под «новым» в такой степени не подразумевали средства выразительности. А. Черепнин во всех упомянутых смыслах — сын этого беспокойного века. Наследие, русское художественное в частности и особенности, для него живо, важно, драгоценно. Но он и представить себе не мог, чтобы мыслимо было писать, как прежде. Вот полный исторического драматизма текст из его дневника, запись 15 сентября 1976 года: «*Если бы Чайковский дожил до моего возраста, то было бы ему 77 лет в 1917 году, т. е. на пять лет после Pierrot Lunair и четыре года — Весны священной и на 15 лет Pelleas, и уже 2-го фп. Концерта Прокоши... как бы он тогда мог сочинять сам, все это слышав? Остаться самим собою — повторять, переливать из пустого в порожнее?..*» (архив Н. и А. Черепниных. Фонд Пауля Захера, Базель). А. Черепнин очень любил Чайковского.

Всё же эта первая русская книга об Александре Николаевиче Черепнине имеет подзаголовок «Долгое странствие». Как уже понятно, подразумевается прежде всего странствие во времени, что относится и к взгляду на черепнинское творчество, а также и к взглядам его самого на современников, на окружающий его «мир музыки» и просто мир, — стремительно меняющийся.

Но это и движение в пространстве, предопределенное начальным этапом биографии (Петербург — Тифлис — Константинополь — Париж) и затем продолженное — в качестве композитора, пианиста, педагога — во многих странах Европы, Азии, в США; «география» часто становится причиной и следствием композиторской биографии, вплоть до особенностей музыкального мышления.

...В одном из интервью середины 70-х годов Черепнин рассказал эпизод молодости: «...гадалка посмотрела на меня и сказала: “Вы знаете, что я вижу для вас? Странствия, странствия, странствия...” Я подумал: “Глупая старуха”. Я был уверен, что всегда буду в моем родном городе, который так любил. В то время ни один человек не мог отъехать от Петербурга более чем на 20 километров... Однако мое путешествие

началось три месяца спустя и не заканчивается по сей день»[1]. Это сбывшееся предсказание тоже отразилось в выборе названия книги.

Странствия сопутствовали и книге при ее подготовке. Начав на рубеже 1980-х — 90-х годов изучать — пытаться изучать! — музыкальную культуру Русского Зарубежья, я получила поддержку фонда «Культурная инициатива» (Дж. Сороса) для поездки в Париж. Изучение (в 1991 году) архива П. П. Сувчинского в Национальной библиотеке, поиски других, большей частью безвозвратно утраченных архивов, жадное чтение русскозарубежных газет и журналов, встречи с потомками музыкантов эмиграции «первой волны» (моим Вергилием часто был один из них, профессор доктор А. Лишке, которому я горячо благодарна)... Привезенные тогда издания и звукозаписи — например, полученные от А. И. Вышнеградского, сына композитора Ивана Вышнеградского, — стали основой первых исследований музыки ряда композиторов эмиграции в России.

В следующий приезд, спустя два года, состоялась встреча с сыном А. Н. Черепнина, композитором Сержем Черепниным, который не только предоставил некоторые издания сочинений А. Н. Черепнина (их в библиотеках нашей страны мало), но и сообщил, что архив семьи (пока часть его) передан в Фонд Пауля Захера — крупнейший в Европе центр музыкальной документации XX века, где уже хранился архив Игоря Стравинского и других выдающихся музыкантов современности[2].

Базельский архив Николая и Александра Черепниных еще не был разобран в 1995 году, когда Фонд Пауля Захера предоставил мне возможность работы над его документами в течение нескольких месяцев. Разумеется, разобрать и изучить все богатейшие материалы этого собрания в течение ограниченного времени было немыслимо, но важнейшие, основополагающие источники почерпнуты именно оттуда. Это нотные рукописи, в том числе неопубликованных сочинений, дневники, авторские комментарии по поводу техники композиции в целом и к отдельным собственным произведениям, колоссальное количество писем на всевозможных языках, в том числе написанные китайскими и японскими иероглифами, отзывы прессы и многое, многое другое. Подавляющая часть базельского архива, а именно русскоязычная, в том числе и дневники, переписка с родителями, русскими друзьями и коллегами и т. п., никогда до того не была прочитана. А. Н. Черепнин был женат на пианистке китайского происхождения Ли Сяньмин, и ни она, ни один из их трех сыновей родного языка мужа и отца не знали[3]. Другие части архива находились в то время в Нью-Йорке, в «Обществе Черепнина», и в Париже.

Однако откладывать — и, возможно, надолго — подготовку книги о Черепнине было просто невозможно, тем более в преддверии 100-летия со дня его рождения. Сам композитор, в последние полтора десятилетия жизни возобновивший, в новых исторических условиях, контакты с

СССР, посетивший Москву, Ленинград и Тбилиси в 1967 году с авторскими концертами, неоднократно высказывал горячую заинтересованность в появлении такой книги. По поводу приближающегося 70-летия он писал Г. М. Шнеерсону 7 марта 1968 года из Парижа: «*Хорошо было бы, если бы был интерес и возможность создать и опубликовать к этому времени хотя бы краткую монографию о моей жизни и творчестве. Я бы мог предоставить для этого исчерпывающие материалы, фотографии, примеры*»[4]. И через месяц ему же: «*Очень окрылен тем, что считаешь монографию о семье Черепниных интересной для родины* [...] *Матерьялов печатных за рубежом довольно много, и Вилли Рейх готовит новое, расширенное и доведенное по сей день издание моей биографии... я постараюсь исполнить мое давнишнее намерение написать пространную автобиографию, начав с жизни моего дорогого отца и кульминируя жизнью моих сыновей*»[5]. И добавляет: «*Было бы интересно сопоставить более 20-ти из моих опусов, сочиненных еще на родине, в детстве и юношестве, — с эволюцией жизни и творчества за рубежом, — и закончить примерами из хоров a cappella, литургических и народных, сочиненных после пребывания на родине и явно являющихся результатом соприкосновения с родным миром! Ведь "дуга" моей жизни завершилась: Петроград — Тбилиси — Париж — Нью-Йорк — весь мир — Нью-Йорк — Париж — Москва — Тбилиси — Ленинград! А это "завершенье" привело к новому смыслу моей жизни, реализовало то, что никогда не переставало стимулировать жизнь и творчество и дало мне надежду, что вся моя жизнь, подобная роману, которого не выдумаешь, и мое творчество войдут в область русской музыки, принадлежность к которой я никогда не переставал чувствовать*» (воспроизводим эту страницу in facsimile). Книга о Черепнине за прошедшие после того тридцать лет не была создана.

Упомянутая в письме монография В. Райха вышла двумя изданиями на немецком языке и в переводе на французский[6]. Это сравнительно небольшая книга (119 страниц включают, помимо авторского текста, указатель сочинений, библиографию, 54 илюстрации, иные на целую полосу, около 60 разного масштаба нотных примеров и схем). Особенностью книги является то, что автор, близкий друг А. Черепнина, имел возможность постоянно с ним консультироваться. Именно эта своего рода «аутентичность» (хотя в позднем дневнике герой книги отмечает ошибки) привела вдову и сподвижницу композитора Ли Сяньмин и нескольких почитателей музыки Черепнина, учеников, членов «Общества Черепнина» к решению положить книгу Райха в основу также и английской книги, сделав необходимые исправления и обогатив ее дополнительными материалами — записанными специально для будущего английского издания беседами с А. Н. Черепниным, его воспоминаниями, выдержками из интервью и т. п., текстами разных версий автобиографии, а также аналитическими очерками, посвященными важнейшим

произведениям; глава о последних годах жизни композитора написана Б. Фолкменом. В книге содержатся ценные документальные приложения. Полностью подготовленная в 1995 году, книга эта по разным причинам до сих пор не издана[7].

Я узнала о существовании этого труда от сына Александра Николаевича, Ивана Черепнина, и его жены Су-Эллен во время их пребывания в Москве в 1997 году. Возникшие дружеские отношения, беседы с представителем (наряду с Сергеем) третьего поколения композиторской «династии Черепниных» были бесконечно ценны и трогательны. Безвременная смерть И. Черепнина 11 марта 1998 года стала горем и для меня; памяти этого талантливого композитора и обаятельного человека — «Ивушки», как называет его в дневниках отец, — посвящаю эту работу. Су-Эллен Хершман-Черепнин с великодушного разрешения Бенджамена Фолкмена, редактора-составителя английской книги, предоставила ее оригинал-макет. Использованные в нашем тексте фрагменты воспоминаний, а также Приложения каждый раз снабжены соответствующим указанием.

Существует также ценная книга справочного характера, подготовленная в Чикаго д-ром Э. А. Ариасом и вышедшая в 1989 году[8]. Она, как и книга В. Райха, сосредоточена только на композиторском творчестве. В уже цитированном письме по поводу возможности появления книги о нем в России А. Черепнин высказывает сомнение, что *«технический подход Рейха будет интересен и созвучен русскому читателю»* (в случае, если бы решили осуществить перевод).

По вполне понятным, прежде всего языковым, причинам, но и не только, тема русской музыкальной эмиграции почти полностью отсутствует в названных работах. Этот контекст нужен сегодня здесь, нам. В главах «Воздух и хлеб эмиграции» и «Русский композитор» затронуты некоторые общие вопросы существования русских музыкантов в странах рассеяния, обозначены процессы, упомянуты малоизвестные, забытые имена. Это связано с отсутствием работ, посвященных музыкальной культуре Русского Зарубежья, и с насущной необходимостью приблизиться к пониманию феномена «русской музыки XX века» как целостности[9]. Есть, наконец, и момент этический: чувство исторической вины по отношению к музыкантам, не по своей воле оказавшимся за пределами России.

Жанр этой книги — историко-документальная биография композитора. С точки зрения источниковой базы приходилось решать двойную задачу: представить русскому читателю статьи, рецензии и другие материалы, опубликованные в Западной Европе и в США (так, насквозь был просмотрен журнал «La Revue musicale» 1920—1930-х годов), факты жизни и творчества, уже известные читателю зарубежному, с одной стороны, и, с другой, впервые ввести в литературу об А. Черепнине и отчасти о музыкальной культуре Русского Зарубежья исключительные по

ценности документы базельского архива Черепниных, а также периодики русской эмиграции — парижской, шанхайской. Кроме того, в московских архивохранилищах нашлось большое число писем А. Черепнина, также никем еще не прочитанных; в Тбилиси, при искренней помощи М. А. Киракосовой, были скопированы абсолютно забытые — числом около 80! — музыкально-критические статьи молодого Черепнина, список которых обнаружился в московском архиве музыковеда-лексикографа Г. Б. Бернандта. Портрет А. Черепнина неотделим от портрета его семьи — Николая Николаевича и Марии Альбертовны Черепниных, от близкородственной семьи Бенуа; отдельные штрихи к нему добавляют другие персонажи, встреченные на жизненном пути, — они также, по возможности, возникают на этих страницах.

Разумеется, в первой биографической книге не могла быть одновременно поставлена задача анализа всех или хотя бы основных опусов композитора. К тому же она могла оказаться малопродуктивной, ибо музыка А. Черепнина — как и музыка А. Лурье, Н. Набокова, В. Дукельского и многих, многих других — известна (пока?) в нашей стране очень мало. Все же облик, образ его музыки, надеюсь, встает за документальным повествованием.

К тому же, придерживаясь избранного исторического наклонения, автор книги внимательно отнесся к восприятию искусства А. Черепнина — композитора и пианиста — в период появления первого издания и исполнения его сочинений. Рецензии, критические отклики — многие из них принадлежат перу видных музыкальных писателей — рисуют «портрет произведения», что называется, «по горячим следам» и в контексте своего художественного времени. Они — также неизвестные русскому читателю — воспроизводятся в соответствующих местах книги.

Особое значение имеют Приложения. Их несколько: «Краткая автобиография», теоретический трактат Черепнина «Основные элементы моего музыкального языка», Список его произведений, снабженный дискографическими сведениями. Все они переведены с английского языка В. А. Ерохиным и предваряются небольшими введениями. Это — база дальнейшего углубленного изучения творчества А. Н. Черепнина. Как и подавляющая часть других материалов, они, за исключением «Автобиографии»,напечатанной в журнале «Tempo» (1979),публикуются впервые в мировой литературе.

Приношу сердечную благодарность лицам, учреждениям и организациям, без помощи которых работа не могла быть осуществлена. Сыновьям А. Н. Черепнина — Сержу Черепнину, Ивану Черепнину, Су-Эллен Хершман-Черепнин за их энтузиазм по отношению к русской книге об отце и предоставление изданий, аудиозаписей, иллюстраций. Создателям английской, пока еще не изданной книги — Бенджамену Фолкмену и его коллегам — М. Карнеру, М. Глок, Л. Чжоу — за благородное разрешение использовать собранные ими материалы. Геннадию Рождественскому,

предоставившему записки и фото композитора, музыку которого он исполнял. Сотрудникам Фонда Пауля Захера, чье заинтересованное участие делает работу в этом архиве праздником. Татьяне Гладковой, директору Русской библиотеки имени Тургенева в Париже, и Татьяне Дуга-Яблонской, моей парижской ученице, — за помощь в розыске и копировании периодики.

Значительная часть русской зарубежной периодики имеется и в России; в течение длительного времени сотрудники Отдела Русского Зарубежья Российской государственной библиотеки, Библиотеки-фонда «Русское Зарубежье» способствовали пользованию этими материалами. Ценные документы были выявлены и скопированы с разрешения руководителей и при помощи архивистов Российского государственного архива литературы и искусства и Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки.

Поскольку автор книги являлся единственным «держателем» многих материалов А. Черепнина, с изданиями и записями его музыки знакомились, часто по просьбе автора, коллеги из Отдела музыки Государственного института искусствознания и другие музыканты, чьи впечатления были чрезвычайно интересны.

Работа встретила понимание Российского гуманитарного научного фонда и выполнена благодаря его поддержке (Проект № 99-04-16207).

Финансовую помощь оказало также «Общество Черепнина», президента которого Б. Фолкмена мы вновь благодарим.

* * *

Рукописные тексты А. Черепнина (дневниковые записи, письма и др.) выделены *курсивом*. В них сохранены некоторые особенности языка эпохи и индивидуального стиля изложения. Вместе с тем А. Черепнин пользуется не принятой у нас (или ныне) транскрипцией имен («Стукенсмит» вместо «Штуккеншмидт», «Мюнх» вместо «Мюнш», «Чурлянис» вместо «Чурлёнис» и т. п.); китайские имена и фамилии в последние десятилетия принято писать иначе, чем во времена Черепнина (фамилия и имя жены — не Ли Хсиен Минг, в дневниках сокращенно Х. М., но Ли Сяньмин). Авторское написание сохранено в исключительных случаях.

Особые сложности возникли в связи с одним из ключевых теоретических терминов, сконструированных А. Черепниным по отношению к собственным методам полифонического письма как противоположный «контрапункту»: «интрапункт», т. е., как поясняет автор, не «нота против ноты», а «нота между нотами». Редактор-составитель английской книги (см. примеч. 7) Б. Фолкмен употребляет этот термин в форме «interpoint» (= «интерпункт»), что передает существо понятия точнее и ближе к авторскому смыслу. В книге пришлось пойти на известный

компромисс, сохраняя в разного рода черепнинских документах, написанных по-русски, «интра(о)пункт», но в публикации трактата (Приложение II) употребляя, вслед за английскими редакторами (к тому же, как известно, общавшимися с автором), «интерпункт».

Нотные примеры заимствованы из экземпляров изданий, хранящихся в библиотеках Московской консерватории, Союза композиторов Москвы и ГЦММК, а также из автографов, хранящихся в фонде Пауля Захера.

Принятые сокращения:

Ариас (*Arias*) — *Arias E. A.* Alexander Tcherepnin: A Bio-Bibliography //Biobibliographies in Musik. Number 8. GreenWood Press, USA, 1989.

B. F. — Alexander Tcherepnin: A compendium / By B. Folkman. N. Y.

ГЦММК — Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, Москва.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства, Москва.

P. S. S. — Фонд Пауля Захера (Paul Sacher Stiftung), Базель.

Примечания

[1] *Freedman G. A.* Tcherepnin: Spanning the Generations: An Interview // Music Journal, N. Y., XXXIV, 1976, Sept.

[2] Об этом см.: *Корабельникова Л.* Exegi monumentum // Музыкальная жизнь, 1997, № 9.

[3] См.: *Korabelnikova L.* Un premier aperçu sur les archives de Nicolas et Alexandre Tcherepnine (en parcourant les journaux intimes d'Alexandre Tcherepnine) // Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung, Basel, 1997, № 10.

[4] ГЦММК, ф. 375, № 943.

[5] Там же, № 944.

[6] *Reich W.* Alexander Tcherepnin. 2. Aufl. Bonn: M. P. Bellaieff, 1970.

[7] Alexander Tcherepnin: A compendium / By Benjamin Folkman. Including a newly annotated first English-language edition of *A. Tcherepnin* by Willi Reich translated from the German by Mosco Carner, Marjorie Glock and Benjamin Folkman and extensive supplementary biographical and analytical material with numerous extracts from the composer's own published and unpublished writings. New York: The Tcherepnin Society, Inc., 1995.

[8] *Arias E. A.* Alexander Tcherepnin: A Bio-Bibliography // Biobibliographies in Musik. Number 8. GreenWood Press, USA, 1989.

[9] Об актуальности такого целостного рассмотрения свидетельствует, в частности, недавно изданная монография «Русская музыка и XX век» (М., 1998, редактор-составитель доктор искусствоведения, профессор М. Арановский; в число авторов отдельных глав входит и автор данной книги). Многие аналитические наблюдения, касающиеся ладогармонических систем, форм и жанров, мелодики и т. п., показывают генетическое родство разных, внешне полярных явлений и могут быть сопоставлены с музыкальным творчеством и, шире, музыкальным обликом А. Черепнина.

ИСТОКИ

Уже в первые годы жизни Александра Черепнина начинает осуществляться его предназначение как художника XX века, как композитора, принадлежащего и Западу, и Востоку, — а это, в его осознании последующих лет, означало — композитора русского.

Он чрезвычайно рано начал «помнить себя», и его рассказы о семье, о детстве запечатлены в многочисленных письмах, интервью, автобиографических заметках, а также воспоминаниях близко знавших его людей.

«Саша Черепнин, довольно высокий для своих лет мальчик, был фигурой известной в Петербургской консерватории пятьдесят с лишним лет назад. Его часто видели рядом с отцом, Николаем Черепниным, профессором композиции и дирижирования, воспитателем целого поколения русских композиторов.

Как ни парадоксально, заниматься музыкой с Сашей начала мать, а не отец. Едва познакомившись с клавишами, мальчик начал сочинять. Дом был полон музыки, и нотацию он освоил интуитивно. Теперь, в семьдесят, композитор даже не припоминает, что же он выучил раньше: русский алфавит или названия нот.

В доме Черепниных в С.-Петербурге постоянно бывали известные музыканты, писатели, художники. Дедом Саши по материнской линии был французский художник Альбер Бенуа, чей брат, Александр Бенуа, сотрудничал с Дягилевым в "Русских сезонах" в Париже. Превосходный художник-декоратор, А. Бенуа был автором сценария "Петрушки" Стравинского и "Павильона Армиды" Черепнина-отца. Среди предков Черепнина был также итальянский композитор Катерино Кавос, который обосновался в России в начале 19 столетия и внес значительный вклад в становление русской музыки. Примечательно, что Кавос опередил на 20 лет Глинку, написав оперу на сюжет об Иване Сусанине, и именно Кавос дирижировал первым исполнением оперы Глинки "Жизнь за царя". Другой предок по материнской линии, Фридрих Кинд, был автором либретто "Фрейшютца" Вебера. Через Бенуа с Черепниными связана семья Устиновых. Бабушка по материнской линии известного актера Петра Устинова была Бенуа. Устинов часто навещал Черепниных в Париже, Лондоне и Нью-Йорке.

Личный архив достаточно полно отражает жизнь и творчество Александра Черепнина. С шести лет он вел дневник, скрупулезно фиксируя все события своей жизни, личной и профессиональной. Удивительно, но все эти записи сохранились, путешествуя вместе с автором в чемоданах из России в Париж, Нью-Йорк и т. д. Когда-нибудь эти дневники предоставят исследователю неистощимый запас ценной информации об артистической жизни первой половины XX века.

В четырнадцатилетнем возрасте Саша был чрезвычайно увлечен сочинением большой национальной оперы “Смерть Ивана Грозного”, импровизируя на фортепиано. Имитируя звук большого колокола, который был нужен ему во втором акте, Саша ронял на пол с ужасным грохотом большой кусок жести. По воле случая этажом ниже жил Ипполит Чайковский, брат композитора, пожилой человек, не привыкший к столь анти-чайковским звукам. В один прекрасный день Черепнин обнаружил под дверью своей квартиры визитную карточку с выразительной просьбой: “Дорогой Саша, пожалуйста, сжальтесь над больным стариком. Я с трудом сносил Ваши фортепианные экзерсисы, но эти Ваши импровизации!!!” Черепнин прекратил и через несколько дней получил еще одно послание от брата Чайковского: “Теперь я выздоровел, и Вы можете продолжать Ваши занятия и даже Ваши импровизации”.

Черепнин-отец довольно долго оставался в стороне от музыкальных экспериментов сына. Однажды, просмотрев Сашины каракули, он заметил со вздохом: “Тебе суждено быть композитором”. Пьески сына Черепнин называл “блошками” из-за широких, непредсказуемых мелодических скачков. Одна из этих “блошек”, написанная в 1913 г. и опубликованная под № 4 в фортепианном альбоме “Пьесы без названий”, ор.7, основана на политональных гармониях, довольно смелых для своего времени [...]

Сочинение [музыки] и ведение дневника стало для юного Черепнина почти психологической потребностью, как хлеб и вода. Фактически он продолжал сочинять и в голодном, обледеневшем Петрограде (так был переименован на русский манер Санкт-Петербург во время Первой мировой войны) в год революции. Такой суровой зимы, как в 1917—18 гг. Петроград не видел со времен нашествия Наполеона в 1812 г. Дневной хлебный паек был урезан до четверти фунта, но даже за этими крохами истощенным петроградцам приходилось выстаивать длинные очереди. Некий музыкальный критик обменял большой концертный рояль на 12 фунтов черного хлеба. Недоедание начиналось с рождения, многие дети выживали только благодаря мороженой картошке. Люди забыли, что такое лишний вес. Глазунов, директор Петербургской консерватории, чья дородная фигура была хорошо знакома в музыкальных кругах, за один год потерял значительную часть своего внушительного веса. Саша Черепнин, будучи отнюдь не полным юношей, в ту зиму отощал и ослаб до такой степени, что заболел цингой. Истощение и депрес-

сии были настолько велики, что он даже написал похоронную сонату (№ 13) для фортепиано, открывающуюся темой из православного отпевания в предельно низком регистре. Через 41 год Черепнин использовал ту же самую тему в качестве кантуса фирмуса для своей 4-й симфонии. Эта “Голодная соната”, как ее можно было бы назвать, была опубликована под названием “Романтическая сонатина” ор. 4.

Удивительно, но концертная жизнь Петрограда продолжалась, несмотря на голод и холод. Счастливчики получали за свои выступления пару фунтов хлеба, конины, немного масла, муки или сахара. Когда кошки и собаки исчезли с улиц Петрограда, а пирожки с собачьим мясом стали продаваться у дверей закрытых магазинов, Черепнины решили уехать. Как и большинство людей, бежавших из обреченного города, они двинулись на юг».

Прервем цитату и прокомментируем текст, написанный Николаем Слонимским — мемуаристом и исследователем — к 70-летию Александра Черепнина[1]. Автор — воспитанник Петербургской-Петроградской консерватории, пианист, композитор, музыковед-лексикограф и теоретик — в качестве редактора известнейших музыкальных энциклопедий О. Томпсона и Т. Бейкера, а также автора хроникального труда «Музыка после 1900 года», где А. Черепнину посвящено 20 позиций, — получал от последнего, «из первых рук», необходимые сведения[2]. Эпизод, связанный с И. И. Чайковским, очевидно, ярко отпечатался в памяти Саши: он фигурирует и в монографии В. Райха, и в некрологе А. Скидана, посещавшего композитора в Нью-Йорке[3], и в других источниках, например, в интервью Г. Фридману. Сведения о детских дневниках, увы, неточны: по многократным указаниям А. Черепнина в других источниках, они остались в Петербурге и так и не найдены. Не совсем точно называет Н. Слонимский деда А. Черепнина «французским акварелистом»: француз по происхождению, много работавший во Франции в период эмиграции, Альбер Бенуа был русским художником, основателем «Русского общества акварелистов». Добавим, что братья Бенуа были женаты на родных сестрах, урожденных Кинд, — Марии и Анне. Бабушка Александра, Мария Карловна Бенуа-Кинд, была незаурядной пианисткой. Ею был долго и серьезно увлечен С. И. Танеев. В письме от 16 июля 1927 г., поздравляя мать с именинами, Александр добавляет: *«...хочется вспомнить о бабушке (как сейчас ее помню идущей с тобой по дорожке в Оллила) — и вместе подумать, что ведь столько бабушкиных черт, столько ее крови течет и продолжает жить в наших жилах. И как в Синей птице, хочется мысленно пойти в ее сад и сказать ей, как мы ее помним и как в жизни продолжаем начатое ее энергией»* (*P.S.S.*).

В упоминавшемся интервью Фридману Черепнин говорит (об этом же, едва ли не дословно, в «Краткой автобиографии», см. Приложения): *«Мой отец был православный, мать — дочь французского эмигранта — была католичкой, а ее мать — протестанткой, — как видите,*

ребенком я ходил в три церкви: в русскую — с папой, в католическую — с мамой и в протестантскую — с бабушкой. По аналогии, я был открыт для трех русских композиторов: я слушал Римского, Глазунова и Прокофьева и, как вы можете догадаться, выбрал из них последнего»[4].

Наблюдения над развитием творчества А. Черепнина в петербургские, затем тифлисские годы неоспоримо свидетельствуют о его замечательной слуховой восприимчивости, музыкальной впечатлительности и памяти. Поэтому так важно — и это важно для биографии любого композитора — получить представление о «слуховом опыте» мальчика, юноши. Из позднейших признаний: первая опера, увиденная на сцене, — «Жизнь за царя»; «*вечером часто засыпал под звуки опер Римского-Корсакова — таких, как "Снегурочка", которую любил, "Садко" и "Золотой петушок". Или это мог быть "Князь Игорь" Бородина или балеты отца...*» (по *В. F.*). Принадлежность ранних впечатлений театральной сфере, и прежде всего сфере балета (отец — дирижер Мариинского театра, дирижер «Русских сезонов» С. П. Дягилева), окажется очень значимой.

Художественная жизнь Петербурга-Петрограда предреволюционного десятилетия была необычайно, как никогда раньше насыщена разнообразными и яркими событиями — театральными постановками, выставками, концертами, деятельностью новых кружков и объединений — литературных, музыкальных, живописных. Николай Николаевич Черепнин так или иначе был причастен ко многим из них. Единственного любимого сына семья приобщала к этим богатствам. Н. Н. Черепнин брал с собою Марию Альбертовну и Сашу в Париж, на «Дягилевские сезоны». В самом первом, 1909, году он дирижировал открывавшим великое дягилевское дело спектаклем — собственным балетом «Павильон Армиды» по сценарию и с оформлением Александра Бенуа и с Анной Павловой в главной роли! И в тот же вечер, под управлением Э. Купера — «Половецкие пляски» из оперы Бородина, что окажется исключительно важным. А в следующем сезоне — балет на музыку «Шехеразады». Позднейшее, спустя шесть десятилетий, признание в письме об этом впечатлении детства: «*Вспоминаю, как в 1909* (ошибка: в 1910. — *Л. К.*) *году в Париже превозносили декорации и костюмы к "Шехеразаде" Бакста и как всё — хореография, декорации, освещение, костюмы — осталось в моей памяти как исключительно сильное, выдающееся»*[5]. Это было 4 июня, дирижировал Н. Н. Черепнин. А через три недели — и тоже под управлением старшего Черепнина — хореографические эскизы «Ориентали» на музыку разных композиторов, в том числе Бородина и Глазунова, и в тот же вечер премьера «Жар-птицы» Стравинского (очень важно!) с дирижером Г. Пьерне (это он поставит в программу своего концерта осенью 1927 года Первую симфонию Александра Черепнина)...

В Петербурге, наряду с симфоническими и камерными концертами Императорского русского музыкального общества, «Русскими симфоническими концертами» и квартетными вечерами М. П. Беляева, с 1903 года проводились абонементные циклы «Концерты А. И. Зилоти», с 1910-го — «Концерты С. А. Кусевицкого». Об этих последних необходимо сказать подробнее — на многих бывал юный Черепнин. Программы их отвечали жгучей потребности в «новом». Наряду с классикой — западноевропейской и русской — в абонементах Зилоти прозвучали — часто впервые в России или в качестве мировых премьер — многие оркестровые сочинения Дебюсси, Равеля, Дюка, Роже-Дюкаса («Орфей» посвящен Зилоти), Регера, Энеску, Элгара, Альбениса, а из русских — Стравинского, который высоко ценил первого исполнителя своей музыки и посвятил ему «Фантастическое скерцо» (вслед за Скерцо была сыграна сюита из «Жар-птицы»), Прокофьева (Второй фортепианный концерт, «Скифская сюита», «Симфониетта», посвященная учителю, Н. Н. Черепнину, «Осеннее» — под управлением автора; в октябре 1916 г. — целый камерный вечер, где автор впервые сыграл свою Токкату op. 11 — очень важно!), Василенко, Штейнберга, а также Скрябина, Рахманинова, Глазунова, Лядова. С выступлением в «Концертах А. Зилоти» связан приезд в Петербург в 1912 году Арнольда Шёнберга (исполнение «Пеллеаса и Мелизанды»)[6]. Новизной программы и яркостью интерпретации отличались выступления С. Кусевицкого, впервые в России (после Москвы) сыгравшего в феврале 1914 года «Весну священную», «Аластор» Мясковского, многие сочинения Прокофьева. Премьера скрябинского «Прометея» также прошла под управлением Кусевицкого.

Выдающееся явление в сфере петербургского музыкального авангарда — кружок «Вечера современной музыки» (1901—1912), связанный с именем В. Г. Каратыгина, ученика Н. А. Соколова (будущего учителя А. Черепнина) по композиции, выдающегося музыкального критика и ученого, пропагандиста новой музыки, близкого сотрудника журнала «Аполлон» («Мир искусства»! — к этому еще вернемся; в работе кружка деятельно участвовали «мирискусники» В. Нувель и А. Нурок). В рамках «Вечеров современной музыки» состоялись дебюты Стравинского, Прокофьева, Мясковского, М. Кузмина, звучали сочинения Регера, Дебюсси, Равеля, Русселя. И. Ф. Стравинский, прочитав очень понравившуюся ему рецензию Каратыгина о «Пеллеасе» Шёнберга, спешит порекомендовать ему для «Вечеров...» только что услышанное в Берлине шёнберговское «самое последнее сочинение, где наиболее интенсивно явлен весь необычайный склад его творческого гения» — «Лунный Пьеро» (Кларетт, 26/13 декабря 1912 г.)[7]. Добавим, что музыкальные занятия Каратыгина оплачивал М. П. Беляев, в чей кружок, а затем и Попечительный совет неизменно входил Н. Н. Черепнин, а к 1915 году относятся контакты Вячеслава Гавриловича с А. Н. Бенуа. На страницах статей и рецензий Каратыгина многократно фигурируют произведения Н. Че-

репнина. Э. А. Ариас в своей книге об Александре Черепнине указывает: «В консерватории он проявил особый интерес к лекциям по истории и эстетике профессора Каратыгина. Этот интерес к широкому общему образованию подготовил Александра к его последующим исследованиям философских и исторических корней русской музыкальной традиции»[8]. Указание Ариаса нуждается в пояснении: Каратыгин начал преподавать в консерватории лишь в 1919 году, но лекции по истории музыки и эстетике читал до этого в разных учебных и концертных учреждениях.

Художественная атмосфера Петербурга 1900—1910-х годов определялась и музыкально-театральными исканиями: мейерхольдовские постановки «Тристана и Изольды» Вагнера, «Орфея и Эвридики» Глюка, «Электры» Р. Штрауса в Мариинском театре — все постановки 1909—1913 годов, которые мог посетить и Александр Черепнин, тем вероятнее, что Эвридику исполняла тетка — М. Н. Кузнецова-Бенуа (мы встретим ее в Париже, как и других участников спектакля — художника А. Головина, балетмейстера М. Фокина...). Сюда же относятся и спектакли, шедшие под управлением Н. Н. Черепнина, прежде всего оперы Римского-Корсакова. Самая первая, самая ранняя музыкально-критическая статья Саши Черепнина оказалась связана именно с музыкальным театром. Нам удалось разыскать ее в только начавшей выходить в Петрограде газете «Общее дело», в номере от 19 октября 1917 г. Это рецензия на возобновление в Мариинском театре после долгого перерыва «Бориса Годунова» Мусоргского. Молодой автор статьи весьма строго и с большим знанием дела оценивает, невзирая на лица, работу дирижера Н. Малько, исполнителей отдельных партий.

На самом деле мы не можем очертить вполне достоверно круг музыкальных впечатлений героя этой книги в его питерские годы; мы лишь старались упомянуть явления, с которыми он не мог не быть знакомым или был знаком по всей вероятности. Свидетельства тому — его статьи о Прокофьеве, Мясковском и других «новых» композиторах, опубликованные в Тифлисе вскоре же, в 1918—20-х, а главное, его ранние композиторские опыты. И, разумеется, он досконально знал музыку отца, учеником которого в прямом смысле слова никогда не был, но которого всю жизнь считал самым главным своим учителем; в письме к отцу от 18 октября 1928 года, в связи с намечающимся исполнением в Париже «Жуазели в саду»: «*Ты знаешь, папочка, сколько я всегда был любителем до Жуазели — напомню, что в Петербурге имеется оркестровый матерьял ее, мною переписанный...*» (подчеркнуто автором письма. *P.S.S.*).

Что же касается непосредственных педагогов Александра, то о них хотя бы кратко сказать необходимо: этого пункта творческой биографии композитора никто толком не касался, да и сам он в «Краткой автобиографии» только бегло упоминает Л. А. Кашперову и Н. А. Соколова. Наставники молодого А. Черепнина нас интересуют как один из факто-

ров его формирования. В позднейших документах возникает имя В. М. Беляева: «*Виктор был моим учителем, подготовившим меня к поступлению в Петроградскую консерваторию более полувека тому назад. Особенно мы с ним сошлись и подружились во время его кратковременного пребывания заграницей в эпоху НЭПа, виделись с ним в Париже, а затем он специально заехал в Донауэшинген, где под управлением Шерхена состоялось первое исполнение моего Concerto da Camera, выигравшего приз на конкурсе издательства Шотта. По возвращении на родину он написал пространную статью о моей музыке в издававшемся тогда журнале "Музыка"* (ошибка: "Современная музыка". — *Л. К.*) *и устроил немало исполнений моей камерной музыки в Москве и Ленинграде*»[9]. 2 декабря 1926 года в одном из концертов ленинградского филиала Ассоциации современной музыки (АСМ — отделение Международного общества современной музыки — существовала до начала 30-х годов) одновременно с фортепианной сонатой ор. 12 Шостаковича в исполнении автора прозвучала Вторая соната для виолончели и фортепиано А. Черепнина. В. М. Беляев входил в АСМ, как и Н. Я. Мясковский, Ю. А. Шапорин, М. О. Штейнберг, В. В. Щербачев, Д. Д. Шостакович, Г. Н. Попов и другие. К моменту же начала занятий В. М. Беляев — молодой преподаватель теоретических предметов в консерватории, в прошлом ученик Лядова и Глазунова, автор изданного учебника контрапункта и музыкальной формы (1915), статей и рецензий о Танееве, Римском-Корсакове, Мусоргском. По устремлениям — приверженец «новой» музыки (в 1912 году отозвался об А. Шёнберге как одном «из интереснейших людей нашего музыкального настоящего»; в 20-е писал о Хиндемите, Мясковском, Фейнберге, Мосолове).

Интересной, незаурядной фигурой была Леокадия Александровна Кашперова (ее учеником по фортепиано был и И. Ф. Стравинский). Преданная воспитанница А. Г. Рубинштейна, она пользовалась известностью как пианистка и педагог. Очень высоко оценивала пресса исполнение ею (впервые) в концерте «Вечеров современной музыки» Второй сонаты Глазунова ор. 75. В последние годы жизни Балакирева сблизилась со старым композитором, была первой исполнительницей ряда его произведений. Л. Кашперова окончила Петербургскую консерваторию и как композитор, лично продирижировав на выпускном акте своей кантатой на текст Д. Мережковского «Орваси». Большое количество ее сочинений издали П. Юргенсон и (главным образом) В. Бессель. И если симфония малоинтересна, то «Детские рассказы в песнях» на собственные слова, отсылающие к Мусоргскому, не лишены привлекательности. А. Черепнин помнил ее уроки и назвал ее «интересной фигурой».

Забытое ныне имя Николая Александровича Соколова, ученика Римского-Корсакова, члена «Беляевского кружка», в класс которого, пусть ненадолго, поступил А. Черепнин, также небезразлично биографу последнего. В. Г. Каратыгин, ученик и впоследствии близкий Соколову чело-

век, отмечает широту его взглядов и — в связи с именами Дебюсси, Регера, Скрябина — пишет: «Независимо от личных симпатий или антипатий, Н. А. по отношению к иным звуковым комбинациям устанавливал любопытные сближения и сопоставления, часто очень неожиданные, проницательные и меткие... общие взгляды Н. А. на творчество разных композиторов, на соотношения непосредственной фантазии и техники, на сущность творческого процесса отличались глубокой продуманностью...»[10] Очень высоко оценивает Каратыгин капитальный труд «Основы полифонии: Мелодическая фигурация», оставшийся неизданным из-за ликвидации Российского музыкального издательства С. Кусевицкого. Н. А. Соколову принадлежат переложения для фортепиано в 4 руки нескольких крупных сочинений Бородина, а одно из весьма многочисленных произведений самого Соколова — оркестровый Дивертисмент — переложил его ученик Иван Вышнеградский, яркий представитель русского музыкального авангарда, имя которого еще встретится в этой книге. И Шостакович тоже был в классе Соколова — позже.

Из письма А. Черепнина к В. А. Киселеву узнаем о других персонажах, ярко запечатлевшихся в памяти совсем молодого музыканта: *«Оссовский был другом моего отца ... мы часто у них бывали, Оссовский был заинтересован моими ранними сочинениями, я их ему по его настоянию играл и оставлял у него манускрипты на просмотр; с Акименкой я был на "ты", — он поощрял мое сочинительство, приглашал к себе друзей меня послушать; дружба сохранилась и за рубежом. Еще ближе был Спендиаров — семья Спендиаровых — кажется, в 1907-м году мы (мои родители и я) часто гостили у него в Ялте, а с 1910—1917 летом постоянно виделись в Судаке, где у него была дача. Мы проводили лето либо в соседнем с Судаком имении моей тетки, рожденной Бенуа, замужем за генералом Хорватом (400 десятин вдоль моря бесплодной, холмистой местности), либо в самом Судаке... Со Спендиаровым я играл в 4 руки его Крымские эскизы; исполнял в концертах его сочинения в оригинале или в моих переложениях; он интересовался моими сочинениями, и я ежелетно концертировал в Судаке в зале гостиницы "Гюль Тепе". Дочери Спендиарова — Марина и Таня — были моими первыми "любвями" — конечно, платоническими по такому возрасту, но "вдохновительными", судя по количеству посвященных им тогда моих сочинений.* [...] *Племянником Спендиарова был Коля Чемберджи, который очень рано проявил музыкальные способности...»*[11]

А. В. Оссовский, ученик Римского-Корсакова, с 1915 года педагог Петроградской консерватории, впоследствии видный музыковед, в те годы тесно сотрудничал с «Беляевским кружком», был консультантом «Симфонических и камерных концертов А. И. Зилоти», в течение 1906—1917 годов написал пояснения ко всем — ко всем! — этим концертам, репертуар которых был кратко обрисован выше. Можно не сомневаться в его тогдашней «современнической» ориентированности. А. А. Спенди-

аров, один из классиков армянской музыки, ученик Римского-Корсакова, вероятно, был — после «кучкистов» — для юного Черепнина связующим звеном между Востоком и европейской традицией; две сюиты для оркестра «Крымские эскизы» (1902, 1912) тому подтверждение.

Разумеется, были еще и другие петербургские знакомства, дружбы, связи, оборвавшиеся (иногда лишь надолго прервавшиеся) в связи с эмиграцией, но оставшиеся живыми в памяти. Из письма к Ю. А. Шапорину от 21 сентября 1960 года: *«Много времени прошло с тех пор, как мы обучались в Ленинградской консерватории, но память об этом неизгладима: я вижу, как будто это было вчера, наши классы, собрания, Вашу фигуру (по формату сходную с моей), вспоминаю наших учителей, наших коллег и общее русло, нас произведшее, которое остается твердым фундаментом всей моей жизни и деятельности»*[12].

Общение с десятками эмигрантов также часто возвращало к истокам. Один из многих примеров: *«С Малько, которого я еще помнил по Петербургу, я встречался после 2-й войны в Копенхагене, а затем часто виделся в Чикаго с 49-го года, где мы оба по соседству жили* [...] *Он исполнял мои сочинения в Чикаго и в Англии, мой "Симфонический марш" ему посвящен...»*[13] Н. А. Малько, дирижер мирового класса, учился у Николая Николаевича Черепнина, как и С. С. Прокофьев, В. В. Щербачев (будущий глава ленинградской симфонической школы), А. В. Гаук, один из самых заметных советских дирижеров, многие другие. Ученики отца — это тоже окружение Александра, пусть не непосредственное, в его петербургские годы, окружение, тяготевшее к «современному», чуждавшееся — благодаря учителю в значительной степени — академизма. Гаук свидетельствует, что Н. Н. Черепнин первый «приучал нас не идти на поводу у прописных истин и узаконенных традиций. В классе Черепнина можно было услышать и поговорить о новых тогда французских композиторах: Дебюсси, Равеле, Дюка. Можно было разбирать оркестр Рихарда Штрауса, хотя последнего очень в консерватории не баловали [...] Черепнин все время шел самостоятельной дорогой и нацеливал на неизведанное»[14]. В классе царила «приподнятая атмосфера»; «присутствие С. С. Прокофьева придавало какую-то остроту в суждениях и усиливало ощущение современности»; к Прокофьеву Н. Н. Черепнин относился с «необычайной нежностью, бережностью и несомненной верой в его большой талант композитора»[15].

Еще важнее свидетельства самого Прокофьева, хорошо известные, но в данном контексте необходимые: «среди моих преподавателей Черепнин был самый живой и интересный музыкант»; «От Черепнина я получил очень много...»[16] Из «Автобиографии» Прокофьева мы узнаём, как поощрял Николай Николаевич композиторские замыслы ученика, как — предвидя его будущее — склонял к занятиям дирижированием, и многое другое. Одно из важных воспоминаний: «Сидя за партитурой рядом со мною на бесконечных уроках-репетициях ученического оркест-

ра, — Черепнин говорил: “Вот послушайте, как чудно здесь звучит фаготик!” — и я постепенно входил во вкус партитур Гайдна и Моцарта [...] Отсюда родилась или надумалась Классическая симфония, правда, лишь через пять-шесть лет»[17]. Главное же, Черепнин поощрял те пьесы молодого автора, которые шокировали едва ли не всех консерваторских музыкантов. Впрочем, и промелькнувший «гайдновский» сюжет — тоже обращен не к прошлому, а к будущему, во всяком случае к современности. Неслучайно В. Г. Каратыгин тогда же назвал «неоклассицизм» «одним из главных течений французского модернизма»[18].

В альбоме, который С. Прокофьев озаглавил «Что вы думаете о солнце?», среди серьезных и шутливых записей почти вслед за записями Маяковского (из «Облака в штанах») и Шаляпина есть и строки Н. Н. Черепнина: «Когда Вы вышли сегодня дирижировать Вашей солнечной симфонией, луч солнца заиграл на Вашем милом лице. Была ли это улыбка сочувствия родственной Вам стихии, я не знаю, но я уверен, что это могло бы быть так. 20 апреля 1918. Петербург»[19]. Запись сделана после открытой утренней генеральной репетиции «Классической симфонии».

Об отношении к Прокофьеву Черепнина-сына свидетельствуют его воспоминания (не комментируя некоторые неточности, приводим по *B. F.*; эпизод с поздравлением к дню рождения рассказан почти дословно в интервью «Советской музыке», 1967):

«Между Прокофьевым и мной была разница в несколько лет. Когда мне было 12, ему уже было 20. Когда я смотрел на него, высокого молодого человека, я был еще мальчиком. Я безмерно восхищался им и его музыкой.

...Мы оба — Николай Бенуа и я — были ревностными приверженцами Прокофьева; мы называли его “Великий” и отсчитывали годы с его дня рождения — 11 апреля (по старому стилю). Мы взяли этот день как начало нового года и назвали его 1 января. Однажды мы послали ему на день рождения открытку, на которой написали “С Новым Годом”, на что он ответил: “Поздравляю вас с переводом в психиатрическую лечебницу”.

...Я помню, как однажды в 1918 году, как раз перед революцией, ужасно холодным вечером, когда мы все были голодны, он исполнял свои произведения на своем последнем концерте в Санкт-Петербурге. В зале сидела какая-то горстка слушателей — примерно 15—20 человек. Николай Бенуа, мой двоюродный брат, и я хлопали после каждой вещи так громко, как могли до тех пор, пока наши руки не покраснели. Это вызвало много выступлений на бис — мы пытались произвести впечатление успеха, несмотря на немногочисленность публики.

Мой отец был единственным профессором Санкт-Петербургской Консерватории, который поддерживал Прокофьева. На выпускном ве-

чере Прокофьев играл свой Первый концерт для фортепиано. Хотя то, что студент играет свое собственное сочинение на выпускном вечере, и не было принято, мой отец предложил и убедил остальных преподавателей факультета разрешить Прокофьеву сделать это.

Глазунов, который в то время был директором консерватории, встал со своего места в первом ряду и гордо вышел из зала в знак протеста, как только Прокофьев начал играть.

Мой отец разрешил Прокофьеву использовать нашу музыкальную библиотеку, смотреть там музыкальные произведения и изучать их в любое время. В тот период он приносил все свои сочинения моему отцу, чтобы получить совет и замечания. Прокофьев очень внимательно прислушивался к мнению моего отца. Конечно, мне все это было очень интересно, и я не пропустил ни одного из этих посещений. Я все еще вспоминаю, как Прокофьев, выразительно хлопнув меня по голове, сказал: "Помни: то, что ты сейчас услышал, не должно быть известно за пределами этого дома!"

Я помню, что первая работа, которую он принес моему отцу, был "Кудесник" (для голоса и фортепиано). Когда он ушел, мой отец сказал мне: "У этого человека огромный талант".

Прокофьев посвятил три работы моему отцу. Первая была Симфониэтта, соч. 5 — он сказал, что смог сочинить ее без фортепиано. Вторая — Концерт для фортепиано № 1 и третья — Скерцо для четырех фаготов, которое было позже издано в обработке для фортепиано.

Когда мне было 16, я сочинил пьесу для оркестра под названием "Смех, Смех, Смех". Прокофьев был в комнате и просмотрел эту работу. Потом он сказал моему отцу: "Просто невероятно, как Сашенька овладел таким мастерством. Вам бы надо попробовать эту пьесу с оркестром в Консерватории". Мой отец попросил меня скопировать ноты и сказал, что сыграет это. Но он так никогда и не сыграл, а я был слишком застенчив, чтобы начать обсуждать это с ним сам».

Понятно, сколь интенсивно «напитался» юный музыкант Прокофьевым, — и влияние его всегда признавал. Разделяло их действительно всего восемь лет, но в начале русского музыкального XX века это было — следующее поколение, эпоха «после Прокофьева». Имя Прокофьева возникает в сопоставлении с властителем дум — Скрябиным; приведем (по *B. F.*) позднейшее — столь же характерное для А. Черепнина, сколь несправедливое суждение:

«Почти все мои приятели студенческих времен были приверженцами культа Скрябина. Они считали его пророком в области музыки и философии и следовали ему [...]. Скрябинская музыка меня не привлекала. Его ранние работы казались мне условными, более поздние — неестественными и претенциозными. Во многих из своих сонат (кроме 9 и 10) он как бы "толчет воду в ступе", "ловя себя в собственной

мышеловке". Его оркестровые произведения, особенно Божественная поэма и Поэма Экстаза, поразили меня бесцветной и тяжелой оркестровкой, а "Прометей" — своей статичностью и аффектацией. И, несмотря на то, что в течение пятидесяти лет мои оценки много раз менялись, мое отношение к Скрябину осталось прежним. Но теперь, возможно, в его музыке, освобожденной от философии "домашнего приготовления", я могу увидеть некоторое стремление к ритму и движению, созвучное современности.

...В то время мне были близки Моцарт, Чайковский, Регер, Прокофьев, и в противовес культу Скрябина я установил свой безоговорочный и восторженный культ Прокофьева».

В эпоху формирования А. Черепнина — и, конкретнее, по отношению к его сочинениям, причем не только ранним, — возникает еще одно великое имя: Стравинский. Помимо школы Римского-Корсакова, помимо в целом «кучкизма», в доминирующей ауре которых А. Черепнин возрос, был уже и этот мощный образ нового русского-петербургского-послекучкистского музыкального творчества! Но о следовании ему младший музыкант не упоминал никогда, и отношение к «царю Игорю» было сложным. Одну из возможных причин следует, вероятно, усмотреть в контексте не творчества, а музыкальной жизни: Н. Н. Черепнин — Дягилев — Стравинский. (Рисунки судьбы: ровно в год рождения Саши Черепнина Стравинский сообщает М. Э. Остен-Сакену о намерении брать уроки теории у Н. Н. Черепнина, — намерение не осуществилось, Игорь Федорович начал заниматься с Ф. С. Акименко.)

Мы располагаем замечательным документом, где А. Черепнин 7 апреля 1962 года в письме к Г. М. Шнеерсону развернуто излагает свою «концепцию Стравинского». Насколько нам известно, это весьма своеобразное и интересное суждение нигде не повторялось Александром Николаевичем:

«О Стравинском у меня особое мнение, которое я не встречал в книгах о нем и с которым он лично отнюдь не согласен (даже сердится на меня, когда с ним об этом говорю). Я вижу его как фольклорного музыканта — типичного преемника Римского-Корсакова — и нахожу единство и последовательность во всех его произведениях начиная с самых ранних до самых последних, сериальных.

Он не производитель матерьяла, а искусный ваятель, остающийся самим собой, каким бы матерьялом он ни пользовался бы. Русский фольклор вплоть до Свадебки был его матерьялом. Американский Рэгтайм прибавился и как таковой, и в сообществе с русским матерьялом в Истории Солдата. Перголезе послужил матерьялом для Пульчинеллы. ("Threni" — "Плач пророка Иеремии". — *Л. К.*) *Бах для Октета и Аполлона. Мейербер для Эдипа. Россини для Карточной Игры. Александр Скарлатти для оперы Рэкс. Прогресс Серия — для Трени, для Пяти частей для ф-пьяно с оркестром. Забыл еще упомянуть о Чай-*

ковском для Поцелуя Феи. Пользуясь нетленным матерьялом фольклора или великих мастеров, он никак не под влиянием ни фольклора, ни великих мастеров, потому что производит из этого матерьяла произведения никак не похожие на произведения производителей матерьяла, всегда остается Стравинским, т. е. всегда остается самим собой и находит к каждому матерьялу свой своеобразный подход. Известную параллель можно провести между Стравинским и Пикассо. Как всякий великий художник, Пикассо изучил анатомию человеческого тела — т. е. анатомию "жизни". Только вместо того чтобы воспроизводить то, что он видит, или впечатление, которое он получает, — он пользуется вечными линиями жизненного организма для абстрактной конструкции. А люди дивятся: отчего это глаз поселился в середине спинного хребта. Сила Пикассо именно в его знании анатомии и пользовании им вечных линий для свободной конструкции, и, как Стравинский, Пикассо меняет матерьялы, а остается всегда самим собой. Если сравнить теперь Прокофьева и Стравинского — мне кажется, что Прокофьев так же созвучен своей эпохе, как был созвучен Чайковский своей. А Стравинский — по своему подходу, на мой взгляд, — подобен Римскому-Корсакову — только, может быть, универсальнее из-за разнообразия матерьялов: созвучен миру, как Римский был созвучен своей эпохе и своей родине»[20].

Позднейшие суждения о музыке других постоянно звучавших в Петербурге композиторов проливают свет на художественное мировоззрение Александра Черепнина, сложившееся (или, во всяком случае, складывавшееся) в те годы: «*Когда я был молод, я думал, что с Дебюсси надо бороться. Я чувствовал, что с Рахманиновым и Форе... даже не надо бороться, потому что их время уже кончилось*» (по *B. F.*). И еще: «*В отличие от моих коллег по консерватории, я видел будущее музыки в упрощении, в ясности, а не в усложнении... В те дни я боролся с импрессионистами и, не понимая гениальности Дебюсси, называл его музыку "отрывочной" и "бесформенной"*». Антиромантические, антиимпрессионистские установки молодых лет отражены в этих текстах — но главное, разумеется, в творческих проявлениях — весьма категорично.

Хотелось бы воспользоваться терминологической и весьма сущностной находкой С. И. Савенко, оперирующей при характеристике творчества Стравинского стилевым понятием из области русской поэзии начала века: «акмеизм»[21]. Ясность (акмеисты называли себя также «кларистами» — от латинского clarus) в противовес туманностям символизма, простота — отказ от метафорической усложненности, любовь к «вещи», предмету, явлению, новизна художественного языка — всё было впитано чутким юношей из петербургской атмосферы. Неслучайность этого несомненна. Видные представители течения — Н. Гумилёв, А. Ахматова, С. Городецкий — группировались вокруг журнала «Аполлон» и на его страницах публиковали свои программные статьи[22]. На слова Сергея Городецкого

писали много — Стравинский, старший Черепнин (а начиная с 1916 года — в Петрограде и в Тифлисе — и младший). И «Скифская сюита» Прокофьева, напомним, — на материале балета «Ала и Лоллий» по сценарию Городецкого. «Новый век влил новую кровь в поэзию русскую. Начало второго десятилетия как раз та фаза века, когда впервые намечаются черты его будущего лика», — утверждал поэт в упомянутой статье (с. 48).

Оправданность апелляции к акмеизму найдет подтверждение в следующей, «тифлисской», главе, когда А. Черепнин станет участником собраний группы акмеистов «Цех поэтов» во главе с Городецким, а затем, главное, в поэтике его творчества.

Важнейшим «петербургским» фактором, чрезвычайно многое и навсегда определившим в художественной судьбе молодого Черепнина, была его принадлежность к семье Бенуа. Александр Николаевич Бенуа — живописец, театральный художник и, шире, театральный деятель, книжный иллюстратор, автор крупных историко-художественных трудов — «лидер, душа, вдохновитель “Мира искусства”»: «“Служение Аполлону” было для Бенуа в это время напрямую связано с открытой борьбой против всяческой рутины, против отживших эстетических представлений, тормозящих развитие искусства», — пишет Г. Ю. Стернин[23]. Этот же исследователь отмечает еще одну важную доминанту нового художественного объединения: «Идеологи “Мира искусства” с самого начала пытались выяснить свои эстетические взгляды именно как факт национального самосознания русского общества»[24]. (А какие параллели! Александр Бенуа — выдающийся иллюстратор Пушкина, Николай Черепнин — автор «Музыкальных иллюстраций к “Сказке о рыбаке и рыбке”», Александр Черепнин — их исполнитель). Многие художники, литераторы, режиссеры, музыканты, близкие А. Н. Бенуа, были «кругом» Черепниных (почти все они эмигрировали и «там» опять оказались если не вместе, то близко). Мстислав Добужинский называет имя менее известного художника и критика — С. П. Яремич: «он ... был неразлучен с Бенуа ... был большим приятелем детей Бенуа, которые его называли Стип, и всегда принимал участие в их, часто очень талантливых затеях. Одно время, попозже, он со всей серьезностью помогал Коке Бенуа и Саше Черепнину, его другу, писать какую-то длиннейшую чепуховскую историю в ультрагофмановском духе»[25]. «Позже» — это 1910-е годы. Кузен Саши — Николай (Кока) Бенуа — впоследствии главный художник миланского театра «La Scala»; в 1925 году, между прочим, оформлял «Петрушку».

Разъясняя через много лет происхождение своих литературных псевдонимов времен тифлисской музыкально-критической деятельности, о чем речь пойдет в следующей главе, А. Черепнин попутно рисует картину своего детства, продолжающую рассказ Добужинского: «*Некоторые из этих псевдонимов связаны с моим детством — а оно связано*

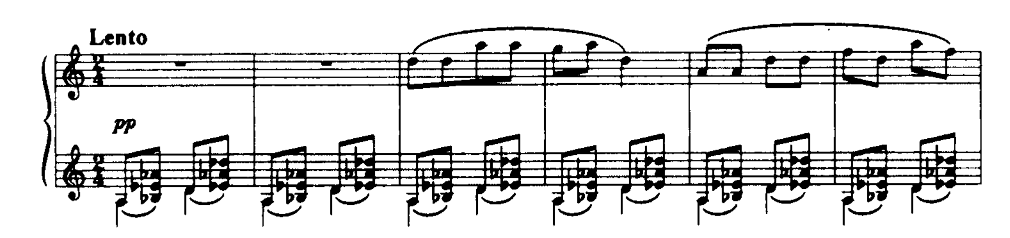
с семьями Бенуа: сыном Александра Бенуа, моим закадычным другом Кокой, дочерью Александра Бенуа, Лелей и дочерью Леонтия Бенуа — Надей. Мы все в детстве зачитывались Т. А. Гофманом, Тиком, Новалисом, Эдгаром По, боялись привидений, жили в каком-то своеобразном мире фантазии. Имели свою страну — Лаэцию — коей сначала я числился "князем" под именем Олаф-хара, потом Кока — под именем Пиликикиуса. Леля имела прозвище Брамбилла Кофетуа, Надя — Хилаида Кофетуа. Географически местонахождение нашей страны было неопределенно [...], *но большей частью Лаэция существовала в нашем воображении: составлялись путеводители Бедекеры, указатели железных дорог, карты и т. д. А затем начались представления в моем марионеточном театре (точной копии сцены Мариинского театра, купленной моим отцом у нуждающегося работника сцены и мне подаренной еще до моего десятилетнего возраста). "Пиликик" (Кока) и я (Олаф-хар) писали совместно пьесы, Пиликик, или короче Пик, изготовлял декорации и картонные марионетки, я сочинял музыку, а представления давались в нашей, т. е. моих родителей, квартире на Торговой улице 25 (теперь, кажется, улице Профсоюзов). Театр ставился в дверях между моей комнатой и спальней родителей. Пик и я орудовали "за сценой" в моей комнате, а в спальне родителей расставлялись стулья для приглашенных, в числе которых бывали мои родители, родственники, дед Альбер Бенуа и часто "дядя Шура" и "тетя Атя". Затем начал "издаваться", т. е. писаться в одном экземпляре, журнал Тик-Так — в котором сотрудниками были те же Кока и я, но для разнообразности статьи подписывались разными псевдонимами — среди моих были Платон Валанчал и Карл Агафья Фюлдан. Журнал был "иллюстрированный", с поэмами, статьями и музыкой»*[26].

Саша Черепнин был очень начитанным мальчиком — и, разумеется, в классической русской литературе, и в современной, и в западной, о чем мы узнаем из позднейших материалов. Задумывая, уже на рубеже 20—30-х годов, оперу «Свадьба Зобеиды», он замечает об этой пьесе Х. фон Гофманстале в письме родителям, что был ею увлечен еще в России. Он был открыт происходящему в мире. Незадолго до смерти, в связи с предстоящим исполнением в Швейцарии его сочинения для духового оркестра под управлением дирижера Саши Михайлова, он говорит о Болгарии: *«Страна меня всегда интересовала, — еще во время освободительной войны 1912 года я переставлял флажки, радовался успехам славян ... готовился воткнуть флаг на Константинополе!»*[27]

Какую же музыку сочинял мальчик, затем юноша Саша Черепнин? Прежде всего: начал импровизировать рано и сочинял очень много. Из цитированного интервью Г. Фридмену: «Когда мне было 5 лет, я смотрел через окно нашего дома и думал: "Боже, прошу, сделай так, чтобы я стал композитором" — "Как папа?" — "Да". Как в любом русском доме,

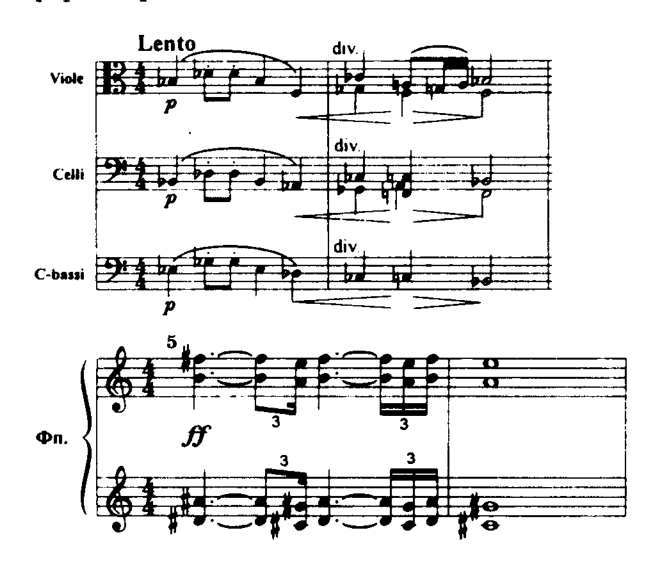
в правом углу нашей комнаты была икона, очень темная, моего ангела-хранителя Св. Александра. Я вставал около нее и шептал: “Прошу Тебя, Господи, помоги мне стать композитором”».

В «Краткой автобиографии» автор сообщает, что пришел поступать в Петроградскую консерваторию, имея в «портфеле» оперы, балеты, оркестровые и хоровые сочинения, 5 фортепианных концертов, 12 фортепианных сонат, камерные и вокальные композиции. Такое количество, такой состав свидетельствуют прежде всего об органической потребности выразить себя в звуках. Для мальчика, подростка, еще не получившего систематического музыкального образования, исключалась возможность создания текста на основе техники. Лишь придя в класс Н. А. Соколова, как отмечает композитор, он начал осознавать (анализировать) то, что до той поры творил интуитивно. Спонтанность первоначального импульса (будь то тема, чаще — мотив, краткий звуковой комплекс, ритмическая фигура и т. п.) — основополагающая черта, которая не исчезла с годами, но всё в большей мере вступала во взаимодействие с рациональными (и рационалистическими) методами композиции — «системой», которая тоже, как увидим, сначала сложилась в основных своих чертах в процессе практики, а затем была осмыслена, развита, дополнена, структурирована и стала основой дальнейшего творчества.

Среди детских произведений (1912—1915 и недатированные, рукописи, *P.S.S.*), посвященных в основном «дяде Коле и тете Тане» Бенуа, многие носят сугубо домашний, «самодеятельный» характер, о чем свидетельствуют милые, шутливо оформленные обложки. «Александр Черепнин. Sonatine. Для фортепиано в 2 руки. Цена 40 копеек. Собственность издателя. 1913. Дорогому дяде Коле! От Саши 14 апреля 1913». Сонатина состоит из двух частей: Allegro — 14 тактов и Largo — 9 тактов (какая неслучайная краткость! Ка́к с нею — как с «куцостью» — будет бороться композитор до конца дней!); ни одного знака альтерации при ключах, все случайные. «Новый год. ор. 33 [шутка?]. Издание Лаэцкого Министерства искусств. 1913», — очень диссонантная пьеска. «Фортепьянная сюита. Муз. Лаэцка Герцога Олафа. Ор. 89 [шутка!]. 11 января 1915. Дорогой тете Тане от Саши», — изложенная трехстрочно, требует определенной пианистической умелости. «Moment musical. Дорогому дяде Коле от Саши. 6 декабря 1915». Начало этой пьесы процитируем (по рукописи, *P.S.S.*), во-первых, как характерное во многих отношениях (сочетание хроматики и диатоники, русский характер темы, мелодическая вариантность) и, во-вторых, как встречающееся еще дважды впоследствии: во второй части Четвертого концерта для фортепиано с оркестром и в составе «Пьес без названия» ор. 7 (№ 4) для фортепиано:

Из совсем ранних упомянем «"Спор двух древних греческих философов об изящном" (увертюра к опере. — *Л. К.*). Дорогим Дяде Коле и Тете Тане! От Саши. 24 декабря 1912», — 4 странички, отмеченные любовью к ostinato (навсегда!), и особенно «Обедню призраков» — «Драматическую пантомиму», 6 декабря 1912, на 17 страницах, самым наивным образом напоминающую по сюжету отцовский «Павильон Армиды» («Лунная ночь, комната Катерины, на стене портрет жениха, кавалера д'Омон Клери, умершего 45 лет назад») и содержащую кварто-квинтовую раскачку в «Сцене с колоколами» и любимые впоследствии секундовые последования в «Появлении Призрака». Переменный метр, выращивание фактуры из простых, часто одноголосных комплексов, гармонические терпкости, метроритмическая вариантность — также характерные черты (*P.S.S.*).

Еще одно доконсерваторское сочинение, и тоже сохранившееся только в архиве (обидно поэтому не дать о нем хотя бы беглое представление, тем более что оно написано в жанре своеобразного фортепианного концерта, такого уже «прокофьевского», с характерными «долбежками», с неромантическим, ударным роялем). Эта пьеса представляет интерес также благодаря словесному комментарию автора, освещающему его личность и взгляды на задачи творчества (*P.S.S.*).

Хорошо оформленная чистовая рукопись озаглавлена «У Преддверья: Диптих для фортепьяно с оркестром. Партитура. Сочинена в сентябре 1916 года. Оркестрована с октября 1916 по декабрь 1917». «*Этот диптих открывает новую эру в истории моего творчества*, — записывает юноша на обороте титула. — *Летом 1916-го года я много передумал и много перечувствовал по вопросам религии и мироздания, и музыка этого диптиха — воспоминание и воспроизведение этих дум и чувств в музыке. Мне кажется, что вся жизнь человека представляет из себя борьбу духа с плотью. Когда плоть побеждает — человек "живет", когда побеждает дух — человек "умирает" для телесной жизни. С другой стороны, дух, освобожденный от обузы плоти, может проникнуть в такие миры, куда он, отягченный телом, не мог подняться. И мы увидим рано или поздно этот мир, — и я, пишущий эти строки, и вы, читающий. Но до тех пор мы будем много и долго бороться — и картина этой борьбы, той борьбы, которая происходит во мне, которая происходит и в вас, записана мною в этом диптихе. Здесь един-*

ственным и полным победителем является плоть, — да разве могло быть иначе, ведь мне 17 лет! Но начиная с этого сочинения борьба духа и плоти все время захватывает мое творчество. И мое последнее сочинение, если я в силах буду его записать, будет уже победой духа. Сейчас же борьба еще идет, и течение ее запечатлевается в моих сочинениях... А. Черепнин». И дата — 14 ноября 1917 года! Контрастные сферы отражены в т. 1—2 и 5—6.

Музыка, однако, отнюдь не «философична». Виртуозная, особенно в «этюдных» каденциях, партия фортепиано; остинатные, «долбежные» соло пронзаются «кличами» медных...

Поразительно, что многие пьесы, написанные до начала консерваторского учения, не только исполнялись автором в Петрограде, затем в Тифлисе и за границей, но и опубликованы в 20-е годы (в ряде случаев после некоторой переработки или редактирования И. Филиппом) не только «русским» издательством М. П. Беляева, но и французским Дюрана. Уже приводилась сочиненная в 1915 году пьеса, ставшая № 4 в ор. 7; № 7 из популярного и поныне цикла «Багатели» ор. 5 — в 1912-м, последний из Десяти этюдов ор. 18 — в 1914-м, а предыдущий, 9-й, в 1917-м; тогда же в Судаке — Скерцо будущего ор. 3.

Нет сомнений, что сохранились не все сочинения, о чем, например, можно судить по трогательному воспоминанию, относящемуся к 1965 году (фамилию дирижера Шарля Мюнша Черепнин передает как «Мюнх»):

«Мюнх из 1-й своей поездки в СССР привез мне в кустарной шкатулке горсть русской земли, которую он сам взял на паперти церкви св. Николы Морского в Ленинграде. Дом Бенуа — на ул. Глинки, 15, в котором я жил в год отъезда из СССР, — угловой, а из моего окна видна

была церковь Николы Морского. Когда, получив русскую землю, я написал об этом моему дядюшке Александру Бенуа в Париж, он мне послал свою акварель церкви Николы Морского, чтобы было у меня вместе с землей то, что я видел из своих окон. И то, и другое у меня хранится в Нью-Йорке. Мюнх мне также сфотографировал дом Бенуа по улице Глинки. [...] *А кто знает — м. б. сохранился-таки на чердаке этого дома большой эмалево-изразцовый сундук с моими дневниками и манускриптами»*[28].

История создания уже упоминавшейся в мемуарах Н. Слонимского будущей «Романтической сонатины» ор. 4 весной 1918 года рассказана автором (передаем по *Arias*):

«*Во время Страстной недели я лежал в постели с высокой температурой, болел цингой от недостатка пищи. Мой дом находился прямо напротив Никольского собора, куда я каждый год обычно ходил со своим отцом на Пасхальную службу. В этом году идти я был не в состоянии, но слышал колокольный звон и из окна видел шествие, так что каким-то образом все же участвовал в службе. В субботу во время службы несколько моряков из Кронштадта вышли с оружием в руках и начали стрелять, и из окна я услышал ружейные выстрелы на фоне песнопений. Романтическая сонатина была написана в течение четырех дней: в четверг — первая часть, вторая часть — в пятницу, третья — в субботу, а четвертая — в Пасхальное воскресенье. В России был обычай, что на Пасху любой желающий мог зайти в церковь и позвонить в колокола ради собственного удовольствия. В юности я это делал много раз, но сейчас мог позвонить в эти колокола только на фортепьано*». В «Романтической сонатине» колокола Никольского собора можно услышать в пентатонной (но без восточного колорита) третьей части, выстрелы — в четвертой части, а песнопения (здесь — заупокойная молитва) — в первой и последней частях. Канцонетта родилась из более раннего романса, написанного на слова стихотворения Константина Бальмонта. По словам Черепнина, его ранняя музыка отличалась «свободой и интуицией». Но, тем не менее, «Романтическая сонатина» обнаруживает раннюю ясность в отношении формы и скупость в использовании средств.

Самая длинная биография из пьес петербургско-петроградского периода — у «Багателей» ор. 5. В интервью Г. Фридмену А. Черепнин охарактеризовал «Багатели» как «антиимпрессионистические и антиэклектические, почти как Прокофьев, но, возможно, с хроматизмами, которыми Прокофьев не всегда пользовался». Эти, по домашнему прозвищу, «блошки», написанные в 1912—1918 годах, были четырежды изданы в Париже. Причем в 1958 и 1960 гг. в редакциях для фортепиано и оркестра (большого и камерного), сделанных Черепниным по просьбе известной пианистки Маргрит Вебер. Но это уже другие, западноевропейские истории... Добавим лишь, забегая вперед еще дальше, что в

1967 году автор этой книги услышал «Багатели» — в Москве, в исполнении Александра Черепнина.

Примечания

[1] *Slonimsky N.* Alexander Tcherepnin septuagenarian // Tempo, 1968/69, № 87. В других мемуарных текстах А. Черепнин прямо указывает на более раннее знакомство с нотной грамотой.

[2] *Slonimsky N.* Music since 1900. N. Y., 1971. Приложенный к этому изданию Словарь музыкальных терминов XX в. включает краткое описание техники композиции А. Черепнина.

[3] *Скидан А.* Александр Черепнин // Новый журнал, Нью-Йорк. 1978, кн. 132.

[4] *Freedman G. A.* Tcherepnin: Spanning the Generations: An Interview // Music Journal XXXIV (Sept. 1976), N. Y.

[5] А. Черепнин — Г. М. Шнеерсону. 2 апреля 1972, Бэх. // ГЦММК, ф. 375, № 954.

[6] Об этом см.: *Климовицкий А.* «Люди должны знать, что я хочу сказать!»: Шёнберг в Петербурге // Музыкальная академия, 1995, № 4—5; 1996, № 1.

[7] Цит. по первой публикации в кн.: В. Г. Каратыгин: Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы. Л., 1927 [на обложке работы А. Остроумовой-Лебедевой — 1926]. С. 232.

[8] *Arias E. A.* Alexander Tcherepnin: A Bio-Bibliography // Bio-bibliographies in Music. Number 8. N. Y.: Greenwood Press, 1989.

[9] А. Черепнин — В. А. Киселеву. 2 мая 1968 г., Нью-Йорк // РГАЛИ, ф. 2985, оп. 1, ед. хр. 391, л. 50. Об отношениях с В. М. Беляевым и статье последнего см.: *Корабельникова Л.* Долгие странствия Александра Черепнина (рубрика «Забытые имена») // Музыкальная жизнь, 1997, № 9.

[10] *Каратыгин В. Г.* Памяти Н. А. Соколова // Орфей, Петербург, 1922, кн. 1-я. С. 119.

[11] А. Черепнин — В. А. Киселеву. 24 июня 1971 г., Нью-Йорк // РГАЛИ, ф. 2985, оп. 1, ед. хр. 392, л. 11.

[12] РГАЛИ, ф. 2642, оп. 1, ед. хр. 445, л. 1.

[13] Там же, ф. 2985, оп. 1, ед. хр. 392, л. 53.

[14] *Гаук А. В.* Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников. М., 1975. С. 31.

[15] Там же. С. 30, 111.

[16] *Прокофьев С. С.* Автобиография. Изд. 2-е. М., 1982. С. 338, 412.

[17] Там же. С. 409—410.

[18] *Каратыгин В. Г.* Новейшие течения в западноевропейской музыке // Северные записки, 1913, декабрь.

[19] «Что вы думаете о Солнце?» — альбом автографов, принадлежащий С. С. Прокофьеву, 1916—1921 // Советская музыка, 1963, № 3. С. 49; публикация М. Г. Козловой.

[20] ГЦММК, ф. 375, № 961.

[21] *Савенко С.* Музыка Стравинского в стилистическом пейзаже эпохи // Искусство XX века: уходящая эпоха? Т. 1. Н. Новгород, 1987. С. 179.

[22] *Гумилев Н.* Наследие символизма и акмеизм // Аполлон, 1913, № 1; *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской жизни // Там же.

[23] *Стернин Г. Ю.* Парижские «Художественные письма» Александра Бенуа // *Бенуа А.* Художественные письма. 1930—1936. Газета «Последние новости», Париж. М., 1997. С. 5.

[24] *Стернин Г. Ю.* О ранних годах «Мира искусства» // *Стернин Г. Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века: Исследования. Очерки. М., 1984. С. 155.

[25] *Добужинский М. В.* Воспоминания. М., 1987. С. 209.

[26] А. Н. Черепнин — Г. Б. Бернандту. 21 января 1970 г., Нью-Йорк // ГЦММК, ф. 449, № 287.

[27] А. Н. Черепнин — Г. М. Шнеерсону 2 июля 1977 г., Марлоу // ГЦММК, ф. 375, № 958.

[28] Там же, № 920.

«НА ХОЛМАХ ГРУЗИИ...»

Николай Николаевич, Мария Альбертовна и Саша Черепнины добрались из Петрограда в Тифлис в середине лета 1918 года. В ноябре предыдущего, 1917, года власть здесь взяли «меньшевики», и следующие затем почти четыре года существовала самостоятельная Грузинская республика: уже не Российская империя и еще не СССР. Этот период по понятным политическим причинам крайне скудно освещен в нашей историографии, в том числе музыкальной. А в эти годы культурная жизнь столицы — Тифлиса — была яркой и интенсивной. С одной стороны, сюда, как и в некоторые другие крупные южные города, устремились из голодных Петербурга и Москвы многие видные деятели — литераторы, художники, актеры, музыканты. С другой — именно в эти годы начала бурно развиваться грузинская профессиональная музыка.

Кавказ, и особенно Грузия, уже в течение века были неразрывно связаны с русской художественной классикой. Провидение привело Сашу Черепнина туда, где служил, писал «Горе от ума», был счастлив и где похоронен Грибоедов. Откуда привез Пушкин «Кавказского пленника» и вдохновленные Грузией стихотворения, Лермонтов — «Мцыри», «Демона», «Героя нашего времени», Лев Толстой — «Казаков»... Откуда пошла «русская музыка о Востоке» в творчестве и никогда не ездившего на Кавказ (но отчасти кавказца по крови) Бородина, и бывавших там Глинки или Балакирева. Русский музыкальный Восток как преимущественно кавказско-закавказский был одним из знаков петербургской школы, «Могучей кучки». Известно также, как интересовался грузинским фольклором Игорь Стравинский — уже с новых позиций и на следующем этапе. Всё же постоянная жизнь в Тифлисе на протяжении трех лет обусловила качественно иное «погружение» молодого музыканта в материю жизни и в жизнь искусства.

Именно в эти годы на сцене Тифлисского оперного театра состоялись премьеры опер З. Палиашвили, Д. Аракишвили, В. Долидзе, было образовано и действовало, наряду с отделением Русского музыкального общества, Грузинское музыкальное общество, развертывалась работа консерватории, незадолго до того созданной на базе училища. Директо-

ром консерватории и дирижером оперного театра и был приглашен Н. Н. Черепнин.

Исключительно ярко и разносторонне сразу по приезде начал проявлять себя и Черепнин-младший. В существующих работах о Черепнине эти три важные для формирования музыканта года никак не описаны, лишь бегло упомянуты. В частности, о его литературной деятельности, развернувшейся в Тифлисе, не знает никто — ни в Грузии, ни в России, ни, тем более, на Западе. Она не освещена ни в книге В. Райха, ни в Библиографии Э. А. Ариаса. Большой интерес ее определяется многими аспектами. Во-первых, статьи А. Ч. (так часто подписывался автор) — небезынтересная страница русской музыкальной критики, затем — это также своеобразный пласт его художественного наследия и — еще — «термометр» его тифлисской жизни, «копилка» впечатлений, так или иначе отразившихся в творчестве. Отправной точкой для разыскания и характеристики музыкально-критических работ послужило письмо А. Черепнина с приложением списка некоторых публикаций, указания названий газет и, что крайне важно, псевдонимов, присланное музыковеду-лексикографу Г. Б. Бернандту по просьбе последнего: *«Париж, 13 декабря 1969. Дорогой Григорий Борисович, нашел здесь вклеенные (в свое время) моей матерью мои статьи в закавказской (тифлисской) прессе (1918—1921 годов), и руки опускаются, чтобы сделать Вам перечень, а к тому же почти нигде не поставлены даты и названия газеты или журнала, в котором та или другая статья появилась... Но вот несколько титулов...»* Далее А. Ч. дает около двадцати наименований и продолжает: «*"Кавказское слово" было первой газетой, в которой я сотрудничал (редактором ее по искусству был Владимир Ананов). Газета часто подпадала под запрещение тогдашнего грузинского правительства* [...] *Большинство статей и рецензий появилось в 1918 и 1919 годах. Кажется, в 1920-м я получил приглашение быть музыкальным редактором газеты "Борьба", но к этому времени был очень занят концертированием, сочинением, работой в Тифлисском камерном театре и т. п., писал реже, статьи не вырезывал, и поэтому, кроме статьи о "Дон-Жуане", у меня ничего от сотрудничества с "Борьбой" не сохранилось*»[1].

А. Черепнин печатался в газетах «Кавказское слово» (одно время — «Закавказское слово»), «Грядущий день», «Единение», «Новый день», «Слово», «Борьба», в «Тифлисской газете», в журнале «Искусство» и в других изданиях. Кожаный альбом большого формата с наклеенными вырезками статей хранится в Базеле (*P.S.S.*); статьи либо их фрагменты были скопированы автором книги. Некоторые дополнительно разысканы в библиотеках Тбилиси (с помощью М. А. Киракосовой).

Это около восьмидесяти материалов разного объема — от кратких рецензий информационного характера о текущих концертах до больших аналитических очерков, посвященных Прокофьеву, Мясковскому.

Мы узнаём, какая музыка ежедневно звучала в театре, входила в программы вечеров разных обществ и кружков. Подписывался автор по-разному: под крупными, более важными материалами — «Александръ Черепнинъ», «А. Черепнинъ», под другими — «А. Ч.», «А. Ч-нъ», «Фюлдан», «Платон Валанчал», «Es»[2]. Эти тексты подробно и талантливо рисуют музыкальную и музыкально-театральную жизнь Тифлиса 1918—1921 годов. В них ясно проявляется опыт посетителя петербургских театров, концертов, выставок (иногда автор прямо указывает на это).

Репертуар, упоминаемый в рецензиях А. Черепнина, весьма обширен. В Государственном оперном театре это «Царская невеста» Римского-Корсакова (под управлением Н. Н. Черепнина), «Онегин» и «Пиковая дама», «Дон-Жуан» Моцарта, «Дубровский» Направника (под управлением С. А. Столермана), «Риголетто» и «Аида» Верди, «Манон» Массне, «Сказки Гофмана» Оффенбаха, «Кармен» Бизе, «Мадам Баттерфляй» Пуччини (дирижер С. А. Самосуд), «Абессалом и Этери» З. Палиашвили (рецензия-отзыв в двух номерах, с продолжением); на сцене Артистического общества — «Ануш» Тиграняна... В этих впечатлениях, как раньше в петербургских, формировалось и осознавалось отношение к разным сторонам оперного жанра (в частности, к либретто), что затем проявится в его собственных операх. О «Мадам Баттерфляй» («Чио-Чио-Сан»): «Бывают оперы, в которых композитор задается большими целями, когда центр тяжести лежит в прекрасной самой по себе музыке и либретто отходит на второй план; бывают оперы, в которых прекрасная музыка соединяется с прекрасным сценическим действием; и бывают оперы, в которых сценическое живое либретто доминирует над музыкой. Этот последний вид оперы имеет наибольший успех [...] К этому типу и принадлежит опера Пуччини “Мадам Баттерфляй”. Глубоко трогательное и сценичное либретто, сопровождаемое искренней музыкой, не лишенной известной пряности и экзотичности, составило ей мировую известность». (Героиня в кимоно, Дальний Восток в европейской музыке, все это тоже — в «копилку»). С сочувствием пишет А. Ч. об опере «Сказки Гофмана»: «Полная живого содержания, прекрасная по музыкальной сущности... сюжет полон фантастики, изобилует разнообразными занимательными эпизодами...» Суждения особенно убедительны, когда критик говорит об опере русской (о речитативах в «Русалке» Даргомыжского и др). В 1919 году черепнинские обзоры спектаклей Государственной оперы публиковались еженедельно в меньшевистской «Борьбе», — а порой в течение недели случались постановка новой и возобновление трех «старых» спектаклей! В связи с прозвучавшими подряд «Царской невестой» и «Пиковой дамой» возникают размышления о Чайковском как лирике и Римском-Корсакове как «эпике, повествователе». На основании обзоров «оперных недель» можно утверждать, что А. Ч. бывал в театре не менее двух раз еженедельно в течение целого сезона, и весь типичный для театра того времени набор постановок —

«Миньон» Тома, «Гензель и Гретель» Хумпердинка, «Вертер» Массне, «Фауст» Гуно, другие оперы — был им выслушан, освоен. Очень тонки и строги суждения о режиссуре, об отдельных исполнителях. Восхищающую его на концертной эстраде Нину Кошиц он укоряет в излишней «драматизации» некоторых лирических оперных партий и чересчур четко-декламационной дикции, «жертвой» которой иногда становится главная «ценность» — «чисто вокальная певучесть звука».

В симфонических и камерных концертах, сольных вечерах пианистов, скрипачей, певцов, на которые откликнулся А. Ч., — многие десятки произведений от Баха и Генделя до Ребикова, Прокофьева. Обильно представлена в концертах русская классика, прекрасно знакомая молодому критику. Он находит недостатки в исполнении «Второго квартета Бородина, этого шедевра русской камерной музыки... финал, который близок по духу “Богатырской симфонии”, вышел скучным и натянутым...» Нередко статьи выходят далеко за рамки отклика на прозвучавшую музыку и содержат размышления исторического характера. В статье «О Рубинштейне и от Рубинштейна» (четыре колонки!), например, находим зрелый и для того времени проницательный взгляд на единство линии развития немецкой музыки от Филиппа Эммануила Баха, через венских классиков, романтиков, Вагнера, которое «чисто и естественно... привело к Регеру, Штраусу, Шёнбергу»; «дело» Антона Рубинштейна он сравнивает с «делом Петра Великого»; «прокладывающий себе путь в среде русской музыки неоклассицизм, возглавляемый Метнером и Прокофьевым, растущий с ростом молодых сил», Александр Черепнин также связывает с «первоосновами», заложенными А. Г. Рубинштейном.

Широко отмечавшееся в Тифлисе 25-летие со дня смерти Чайковского вызвало целую серию статей. Многие суждения могут показаться сегодня самоочевидными, даже банальными, но нам не приходилось встречать в литературе предыдущих лет наблюдений над развитием темы смерти от Adagio Третьего квартета к финалу Шестой («1-е квартетное собрание Русского музыкального общества», осень 1918 года). Вообще о Чайковском А. Ч. пишет с замечательной искренностью: «Если я преклоняюсь перед величием Бетховена, если меня поражает блестящая техника Листа, то Чайковского я люблю... велик тот артист, который в своих произведениях нашел путь к сердцу человеческому, и велик тот композитор, который заставил полюбить свое произведение. Смерти ему нет» («О Чайковском»). Эти признания музыканта, уже показавшего и продолжающего показывать свою стилевую и языковую принадлежность к другой — «кучкистско»-петербургской — школе, и к новой эпохе, тем не менее вполне органичны. Они связаны с его — впитанным в детстве и сопровождавшим его всю жизнь — отношением к русскому духовному, культурному достоянию; следующей — последней на эту тему цитате — придают драматизм и переживаемые страной исторические потрясения, и еще не известный автору статьи «Неделя о

Чайковском» скорый его отъезд из России — навсегда: «от России могут насильственно отнять территории, неоспоримо ей принадлежащие, но Пушкина, Достоевского, Тургенева, Врубеля, Чайковского от нее никто не отнимет. И теперь, в минуту страшных сомнений и испытаний, сознание, что за русским народом есть такая неотъемлемая духовная ценность, позволяет смотреть смелее вперед и верить в светлое будущее».

Особый раздел собрания критических работ А. Черепнина на пороге его 20-летия — статьи о современной русской музыке. Вот когда становятся вполне ясными багаж, «вывезенный» им из Петербурга, и ранняя его зрелость. Выделим две статьи, напечатанные в рубрике «Искусство и литература. Под ред. Сергея Городецкого». Первая — «О Сергее Прокофьеве». Автор напоминает о сложившихся в русской музыке двух композиторских школах, связанных с именами Римского-Корсакова и Чайковского: «...все течение русской музыки начала этого века лежало в русле этих двух школ. Но новые силы уже бродили. Новые таланты готовились двинуть русскую музыку на новый путь. И ярким представителем этой живой силы явился Сергей Прокофьев, открыто порвавший и с рутиной ставшего трафаретом кучкизма, и с крайностями импрессионизма [...] Талант Прокофьева, властный, жизнерадостный и всегда свободный, — имеет что-то общее с моцартовским». В аналитический обзор попадают не только уже звучавшие «Сарказмы», «Мимолетности», «Скифская сюита», два концерта и т. д., но и еще не поставленный «Игрок»! В следующей статье цикла — «О Мясковском» — А. Ч. говорит о герое очерка как симфонисте — продолжателе Чайковского, для чего «нужен был не только талант, полный напряжения, но и глубокий мыслитель»; стремится сопоставить «эволюцию творчества с эволюцией миросозерцания» и предсказывает, что будущее Мясковского — «крупные симфонические формы». Некоторой односторонностью отмечен очерк, посвященный Михаилу Гнесину. Обозревая его романсы, симфонический фрагмент «Из Шелли», «Червя-победителя» и другие сочинения, А. Черепнин уподобляет творчество композитора «кошмарным картинам Врубеля», «страшным видениям Дантова ада», «последним страданиям Гейне»; исключение — в «последнем из появившихся в печати его произведении — “Rosarium’е”». Еще раз скажем, что нас интересует не столько объективность и справедливость суждений, сколько личность пишущего — его вкусы, его осведомленность, его одаренность как музыканта и литератора.

Много звучавшая в концертах музыка Н. Н. Черепнина также, естественно, находит отклик в печатных отзывах. О 2-м собрании Грузинского музыкального общества: «Солист концерта, Б. И. Залипский, выступил с тремя романсами Черепнина. Первые два из них — “Царскосельское озеро” и “Свечка догорела” — принадлежат к раннему периоду творчества композитора, но уже и в них проглядывает та нежность и изысканность чувства, которой впоследствии суждено было вылиться в

обе серии “Фейных сказок”. Зато третий, “Береза”, написан сравнительно недавно и, имея своим мотивом тоску по нежно любимой родине, принадлежит к числу самых лучших, самых прочувствованных романсов Черепнина ... Аккомпанировал автор, горячо приветствованный публикой». О «Вечере из сочинений Н. Н. Черепнина (Народная консерватория)»: «И. С. Айсберг в пространном вступительном слове охарактеризовал Черепнина как лирика по преимуществу и, вместе с тем, как продолжателя русского кучкизма, из школы которого и вышел Черепнин. Да, в творчестве Черепнина, проникнутом интимной и изящной субъективностью, одновременно присутствуют и глубокое переживание, и вместе какое-то созерцательное отношение к своему же переживанию. Совмещение этих двух, казалось бы, несовместимых начал и составляет основную тайну черепнинского творчества. [...] Большой интерес вызвало исполнение самим автором “Сказки о рыбаке и рыбке”. В шести эскизах Черепнин перевоплотил в музыке наиболее яркие мотивы дивной пушкинской сказки. Произведение это, будучи глубоко русским, в то же самое время являет совсем новый подход к матерьялу, оно является большим шагом вперед против ставшего трафаретом кучкизма». Здесь интересно и то, как понимал Александр «тайну» творчества отца (очень тонко), и упоминание «трафаретов кучкизма» (статья подписана псевдонимом «Es»). Из других статей узнаем о выступлениях Н. Н. Черепнина в качестве ансамблиста, например, в концертах Нины Кошиц (о ней А. Ч. пишет неоднократно, давая попутно превосходные характеристики новым романсам Рахманинова, «Пасторали» Стравинского и другим пьесам), в качестве дирижера — руководителя оркестра и хора учащихся консерватории, исполнителя симфоний Чайковского и т. д. Уже в Тифлисе отец и сын начали выступать в рамках одного концерта.

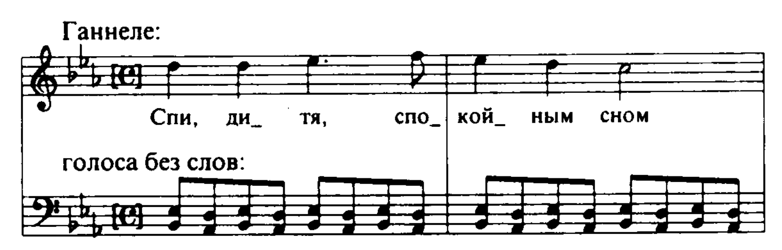
Музыкально-критическая работа А. Черепнина, которая дала ему так много — и которая дает так много нам для понимания биографии музыканта, его слухового опыта, его взглядов и оценок, — была лишь одной из сторон деятельности. Другой было активное концертирование в Тифлисе и других городах Закавказья. Репертуар тифлисских выступлений достаточно обширен. Сводя доступные программы (вероятно, сохранились не все), находим сонаты для скрипки и фортепиано Бетховена, Грига, Сен-Санса (с М. Миримановой), а в клавирабендах по преимуществу русскую музыку от А. Рубинштейна до Метнера и Прокофьева. В каждом концерте А. Черепнин играл и свою музыку, а многие вечера были целиком авторскими, — таким образом, в это время он стал утверждаться в амплуа композитора-пианиста, как его аттестовали в следующие десятилетия. Об этом будет сказано чуть дальше.

Еще один сюжет тифлисской жизни Александра Черепнина — его встреча и работа с замечательной актрисой, одной из самых ярких героинь русского театра «серебряного века» — Елизаветой Жихаревой. Это

тоже почти забытое у нас имя: уезжать не надо было! — пусть даже и вернулась после. Ученица Вл. И. Немировича-Данченко, она в 1903 году дебютировала в Московском художественном театре. Потом играла в провинции, снова в Москве, теперь уже в театрах Корша, Незлобина, в Малом. Ярко выраженная драматическая актриса (Катерина в «Грозе», Настасья Филипповна, Жанна д'Арк, Гедда Габлер...) и неординарная личность. В Тифлисе Жихарева создала Камерный театр, стала его режиссером и исполнила много крупных ролей.

По поводу выступления в драме Г. Зудермана «Родина» (Магда) Лео Галь писал в «Обновлении» (10 марта 1919 г.): «В лице г-жи Жихаревой театр имеет, несомненно, звезду первой величины, актрису Божьей милостью, истинного художника, черпающего сценическую культуру и красоту из светильника своей души».

Снова судьба как бы за руку привела Сашу Черепнина в Театр: он стал заведовать музыкальной частью, писать музыку к пьесам. Вероятно, полными сведениями мы еще не располагаем. Вот, к примеру, сообщение о «готовящейся постановке в Камерном театре (реж. Жихарева) пьесы Р. Роллана "Торжество разума", музыку и хоры к которой должен написать А. Черепнин» («Борьба», 12 декабря 1920); однако в отклике на премьеру о музыке не говорится ни слова. Зато известна (рукопись, *P.S.S.*) часть музыки — скрипичное соло — к пьесе О. Уайльда «Саломея». Из рецензии в той же газете (4 ноября 1920): «В "Саломее" вся первая сцена идет под музыку талантливого молодого композитора А. Н. Черепнина, проявившего в ней много чувства и вкуса. Эта музыка (исполняемая на фисгармонии) создает напряженное настроение и служит интересным фоном для пьесы, отвечая вполне пророческим словам Иродиады о том, что должно произойти несчастье. Танец Саломеи (скрипка соло) написан несколько эскизно» (соло исполняла подруга Черепнина — Иоланта Мириманова; Иоканаана играл прославленный актер петербургского Александринского театра Н. Н. Ходотов). (Невозможно не вспомнить здесь же, что «Саломея» и «Ганнеле» шли осенью 1917-го в Петрограде в театре К. Марджанова, и Черепнин эти спектакли знал.)

Интересной музыкально-сценической находкой Черепнина, предвосхитившей многие аналогичные явления, можно считать использование в другом спектакле — «Ганнеле» Гауптмана — «голосов без слов» как сопровождения партии голоса (и ostinato квартами!.. Рукопись, *P.S.S.*).

Впрочем, хор без слов — и в оркестре кварто-квинтовые фигурации — встречался несколькими годами раньше в «Нарциссе и Эхо» Черепнина Николая Николаевича...

Неоднократно возникает использование фисгармонии — она заменяла здесь оркестр. Театр Жихаревой, указывает 8 декабря 1920 года «Борьба», единственный откликнулся на 10-летие со дня смерти Л. Н. Толстого. «В музыкальном отделении была исполнена “Элегия” А. С. Аренского (trio) и его же кантата, с подъемом и стройностью спетая молодым хором оперной студии... у фисгармонии — А. Н. Черепнин».

Портрет Е. Жихаревой в интерьере Тифлиса рисует актриса Тамара Цулукидзе, вдова выдающегося режиссера Сандро Ахметели, расстрелянного в 1937-м: «...вспоминаю незабываемые впечатления юности — “Вечера поэзии и музыки” знаменитой в те годы артистки Елизаветы Тимофеевны Жихаревой. Она проводила их в помещении консерватории. В сопровождении рояля читала стихи Василия Каменского, Шелли, отрывки из Гамсуна... Одна. Весь вечер. [...] Стихи Бальмонта, Анны Ахматовой, Блока... как они звучали в ее исполнении! Никогда, ни у одной другой артистки не встречала я такого огромного диапазона голосовых данных. От глубочайшего органного звучания до скрипичных тончайших нот, от гулкого барабанного боя до задыхающегося пронзительного шепота. Это была поистине величайшая музыки речи»[3]. Но на сцене «Вечеров поэзии и музыки» Елизавета Жихарева была не «одна», как пишет Т. Цулукидзе: с ней был А. Черепнин.

Счастливым образом из письма к родителям от 23 сентября 1928 года узнаём характер его музыкальных сопровождений в Тифлисе: это были импровизации. *«Вчера получил очень любезное письмо от фрау Гутхейль-Шодер, — сообщает А. Н. из Нью-Йорка. — Она — ex-певица, героиня всех Штраусовских опер, с именем* [...] *наполняющим любой немецкий зал. И выработал проект попробовать сделать с ней вечер “Поэзии и музыки” — причем буду я к этому писать музыку на совсем других началах, нежели делал это с Жихаревой, т. е. совершенно исключая импровизационность. И базируясь главным образом на ритмах с возможным применением ударных»* (*P.S.S.*).

Елизавету Жихареву Черепнин не забывал, да и она напомнила о себе в 1925 году письмом из Риги: работает в Камерном театре под руководством Е. Н. Рощиной-Инсаровой, упрекает Сашу: давно не пишет, забыл. «Здесь недурно, но и только! Ах, Саша, как всё мертво кругом! Где же жизнь? Где настоящее? У меня так раскололась душа, такая в ней двойственность! Я чувствую, что среди мрака и ужаса России всё же там пробиваются светлые лучи, и нет страшнее мысли для меня, как сознание, что если я вернусь туда, я не буду понимать той жизни, и буду мертвой для них... Зачем я уехала? — вот в чем грех, вот где ошибка! [...] Пришлите мне музыку для “Незнакомки” Блока» (*P.S.S.*). А. Черепнин — Жихаревой: *«бросаю все другие дела, чтобы немедленно Вам*

отвечать... с какой нежностью я вспоминаю Камерный театр и всю нашу совместную работу...»; «чем больше вижу и слышу артистов оперных и драматических, — продолжает музыкант, — *тем больше понимаю, какая исключительно одаренная, исключительно замечательная Вы!.. Кто слышал Ваш голос, кто видел Вас в Электре, в Саломее, никогда не забудет»* (машинописная копия. *P.S.S.*)... Но это — уже сюжеты эмиграции.

Вернувшись в Тифлис рубежа 20-х годов, обозначим еще один контекст жизни молодого Черепнина — и деятельности также, — связанный с новой русской поэзией. Возможно, что-то окажется интересным и историкам литературы, как историкам театра — тифлисские мотивы сценической жизни Жихаревой: Грузия 1918—1921 годов «провалилась» в зазор между историями «русской» и «советской». В статьях «Литературной энциклопедии», посвященных «Цеху поэтов», Василию Каменскому, Сергею Городецкому, и слова такого нет — «Тифлис»! А «Цех поэтов» действовал здесь активно. Напомним, что литературный кружок с таким названием, существовавший в Петербурге в 1911—1914 годах, составил ядро акмеизма. Отражение творческих принципов «Цеха поэтов» литературоведы отмечают в статьях Н. Гумилева, О. Мандельштама, других членов объединения. Одним из его организаторов был С. Городецкий. Тифлисский журнал «Ars» сообщает: «Образовавшийся 11 апреля 1918 г. [...] Цех поэтов первоначально был объединением поэтов всех толков и направлений. Однако вскоре наметился раскол между основным ядром (акмеисты) и левыми течениями (футуризм) [...] В настоящее время Цех поэтов (акмеисты) насчитывает около 25 членов. С осени состоялось 15 собраний [...] постоянным участником собраний был Александр Черепнин, исполнявший после чтения стихов свои произведения»[4]. В другой информации (ноябрь 1918 г., газетная вырезка. — *P.S.S.*) — «В Цехе поэтов С. Городецкого» говорится о чтении «новейших стихов» членов группы, после чего «тепло был принят молодой композитор А. Черепнин».

Среди «отколовшихся» от «Цеха поэтов» был футурист В. Каменский. Объявление в «Кавказском слове» от 12 мая 1919 г.: «Театр „Артистическое общество“. В среду 14 мая. Василий Каменский. Торжественная лекция под музыку: Встречальности [xx] Звучальности [xx] Венчальности (Весенний праздник футуризма и новые стихи). У рояля А. Черепнин. Декорация Сергея Судейкина». И вот отчет об этой лекции, которой предшествовало ожидание скандала: «Первый выход поэта толпу удовлетворил — вышел он в пестрой из восточной ткани рубашке с открытым воротником. А. Черепнин очень подошел к стилю вечера своим видом музыканта из „Богемы“ Мюрже. На фоне плакатов Судейкина фигуры Каменского и Черепнина давали зрелище занятное. [...] Он (В. Каменский. — *Л. К.*) — русский талантливый человек. Бродит в нем

крепко молодое вино, веет от него Волгой и Камой. Недаром его любимый герой — Стенька Разин. [...] А. Н. Черепнин отлично подбирал музыку, тонко, деликатно и выразительно»[5].

«Привольный роман» Каменского «Стенька Разин» вышел к тому времени уже двумя изданиями. Былинная мощь, разгульная сила, пестрота красок... Не боясь ошибиться, предположим, что, сочиняя позже свой балет с таким же названием, А. Черепнин хорошо помнил — и отразил в музыке — поэтику Каменского.

И еще одно имя, здесь же: Сергей Судейкин. Художник, тяготевший к «Миру искусства», он еще в 1912 году выполнил для парижских сезонов С. П. Дягилева декорации к «Послеполуденному отдыху Фавна» по эскизам Л. Бакста и к «Весне священной» по эскизам Н. Рериха. 1919-й год Судейкин провел в Тифлисе. Устроил кабачок «Химериони», расписал его «адскими» и «эротическими» мотивами. Для упомянутой лекции В. Каменского нарисовал афишу и двенадцать декоративных панно-ширм.

Молодой музыкант входил в круг Судейкина, бывал у него, — тогда женатого на Вере Артуровне, будущей жене Игоря Стравинского. Вера Судейкина вела «Золотую книгу» — альбом для записей друзей. Однажды, в гостях у Судейкиных в местечке Коджори, написал несколько тактов из своего Первого концерта и Александр. Они встретятся в Париже уже совсем скоро, Судейкин и Черепнин...

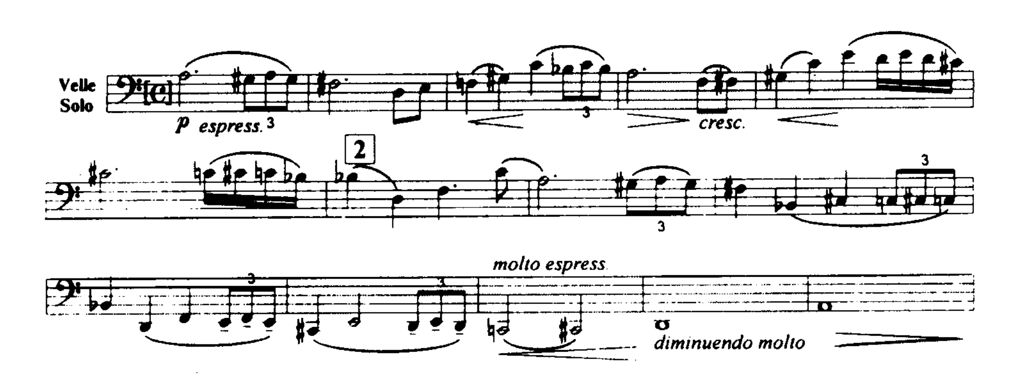
Главнейшим в тифлисские годы стало для Черепнина близкое — не из Петербурга, не опосредованно, но лицом к лицу — знакомство с музыкой народов Закавказья и творчеством композиторов Грузии и Армении, — о многих он тогда же писал. К «старейшинам» относится З. П. Палиашвили. В начале века он учился в Москве у Танеева, вскоре опубликовал многочисленные образцы народных песен, записанные на фонографе, и их обработки (в заглавии указано: «в народной гармонизации»). Палиашвили обобщил, как отмечают исследователи, в своих сочинениях различные диалекты грузинского музыкального фольклора. Опера «Абессалом и Этери», подробную и развернутую рецензию на премьеру которой написал А. Ч., основана — особенно хоровые эпизоды — на протяжных карталино-кахетинских и сванских песнях. В конце 1919 года, указывая, что опера Палиашвили выдержала 25 представлений, критик вновь упоминает о ней: «выдающаяся красота отдельных эпизодов, высокая техническая разработка музыкального содержания оперы, чисто национальная почва последней, любовное отношение к грузинской народной песне, стремление выдержать национальный колорит».

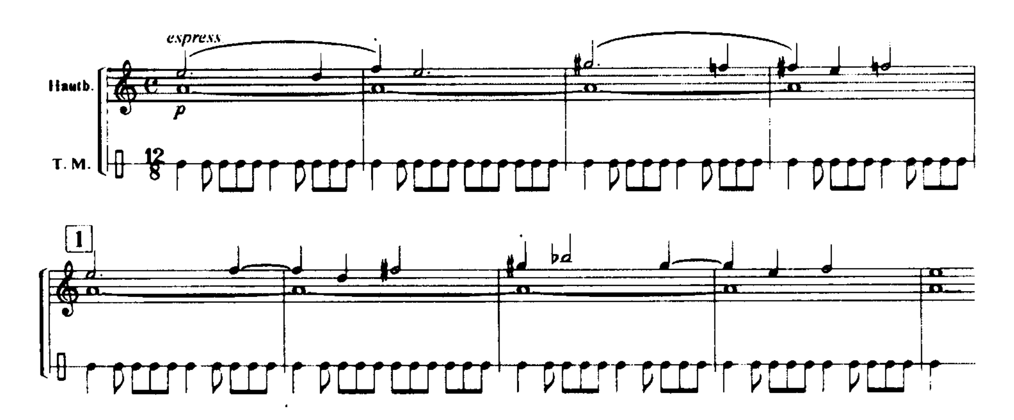
Возвращается, уже в начале 1920 года, А. Черепнин к другой опере, также ставшей классической, — к «Сказанию о Шота Руставели» Д. И. Аракишвили. Этот композитор и этномузыковед также получил образование в Москве, в 900-е годы — член Музыкально-этнографиче-

ской комиссии при Московском университете, Грузинского общества литературы и искусства, опубликовал свыше 500 образцов вокальных и инструментальных народных мелодий. Окончательно вернулся Аракишвили в Грузию в 1918-м, а в следующем, почти одновременно с «Абессаломом и Этери», была поставлена его опера. «Музыкальное содержание ее прекрасно, — пишет А. Черепнин. — Полная красоты ориенталистическая основа искусно облечена в лучшее европейское одеяние. Мелодии ее то полны чудной романтики Востока, то дышат темпераментом горячего юга».

Наконец, в статье «Бенефис В. Долидзе» от 11 января 1920 Черепнин, отзываясь о первой грузинской комической опере, в значительной мере опирающейся на городской фольклор, вновь пишет о двух предыдущих, об их историческом значении: «За последние два года в грузинской музыке совершился крупный поворот. Хорошо всем известные оперы "Абессалом и Этери" и "Сказание о Шота Руставели" создали целую эпоху в музыкальном творчестве грузинской нации. Оба композитора сумели незаметным образом сочетать в своих операх Восток с Европой, национальное с интернациональным. Обе оперы возрождают перед слушателями чудные картины прошлого грузинской нации и, живописуя старину, обе полны эпического величия и размаха». Опера же «Кето и Коте», обнаруживая «несомненный талант, живой и подвижный», молодого автора, носит, по мнению автора статьи, «эклектический характер»: если в произведениях Палиашвили и Аракишвили — «сплошь национальная основа, лишь обработанная по правилам европейской техники, то здесь в самом музыкальном содержании Европа живет рядом с Востоком».

Нигде еще в текстах А. Черепнина не встречается слово (понятие) «Азия». Грузия, пусть ставшая самостоятельной республикой, не могла не восприниматься — хотя бы по культурной традиции — как прилежащая России, но осознание самой России как евразийской страны, несомненно, укреплялось «за хребтом Кавказа». Кавказские впечатления, музыкальные прежде всего, откликнутся и в темах и сюжетах позднейших сочинений Александра Черепнина («Шота Руставели», «Грузинская рапсодия»... — целый пласт!), и в формировании музыкального языка.

«Грузинская рапсодия», в которой, по свидетельству автора, использована народная песня, непосредственно отсылает к традиции русского музыкального ориентализма и общим звуковым колоритом, и разными деталями. Достаточно вспомнить «Исламея» Балакирева: апелляция к Востоку для создания эффектной концертной пьесы; воспроизведение звучания народных инструментов; жанр — лезгинка; ритмика; орнаментика; ладовая окрашенность, усиливаемая особенностями 9-ступенного звукоряда с его, в частности, увеличенными секундами, как ниже в примере.

Новаторские находки того же Балакирева, связанные с ладо-гармонической сферой (вспомним фортепианную постлюдию в «Грузинской песне» — минор с низкой IV ступенью — не к Шостаковичу ли путь?.. В XX век уж точно).

Собственно же цитируемая песня — во второй части:

Любимая Грузия напоила это сочинение живыми соками. «Рапсодия» эмоциональна (особенно насыщенны соло — монологи виолончели), ритмически увлекательна; выразительны смены лирических и ритмо-танцевальных эпизодов, ярка инструментовка (дуэты, диалоги струнных и духовых, виолончель на фоне барабана...).

Нигде еще не возникает в мыслях и текстах А. Черепнина понятие «евразийства», впоследствии в духовной культуре и политической жизни русской эмиграции столь важное, сложно-противоречивое, многоаспектное. Но разве нельзя его — ретроспективно — отнести к явлению «Новой русской школы», соотнести с ним? Разумеется, не в геополитическом отношении и понимании (хотя «державность» была «кучкистам» неизмеримо ближе, чем, скажем, Чайковскому), — нет, но как черту ми-

ровосприятия, миропонимания, самосознания, — как ощущения себя принадлежащим самому большому материку планеты — и России как самой большой его части? Европе и Азии одновременно? Тема евразийства (отошлем к Автобиографии) спустя годы будет акцентирована композитором в связи с «Зобеидой».

Впечатления были не только грузинские — Тифлис оставался тогда и центром армянской культуры. В частности, именно в эти годы здесь было образовано «Общество имени Комитаса», — и вот газетный отклик А. Черепнина на концерт 21 мая 1919 года: «Комитас — в высшей степени интересная фигура на фоне современного музыкального мира! Ревностный собиратель народных песен, сознающий всё значение и необходимость для музыканта техники и образования, Комитас, будучи уже в сане архимандрита, отправляется в Германию, где в продолжение четырех лет занимается с профессором Рихардом Шмидтом. Техника приобретена — и теперь, на вершине технических знаний и выучки, Комитас, свободный и властный, отказывается от нее и подходит к народной песне чисто импрессионистически (имеется в виду не стилевое направление, а непосредственность впечатлений. — *Л. К.*). И должен сказать, что подход Комитаса к народной песне настолько убедителен, настолько правдив, что трудно себе представить более благоприятные рамки, более благоприятные условия ее восприятия. Обработка Комитаса сливается с песнью, вы не видите никаких законов, никаких затверженных формул гармонизации: и песнь, и гармонизации сотворены, они слились и не могут быть представлены порознь». Знакомясь с обработками Комитаса, затем с его композиторскими работами, А. Черепнин воспринял важнейшее, начиная с древнейших типических образцов, из народнопесенного наследия армян. Возглавил «Общество имени Комитаса» Ф. А. Гартман, приехавший в Тифлис в 1919 году. Здесь, в Тифлисе, молодой Черепнин станет его учеником по полифонии. Они окажутся вместе в Константинополе. В Париже Фома Александрович Гартман (Томас де Хартман) будет связан с семьей Черепниных, станет профессором Русской консерватории имени С. В. Рахманинова (а директором ее, как в Тифлисе, — одно время будет Черепнин Николай Николаевич).

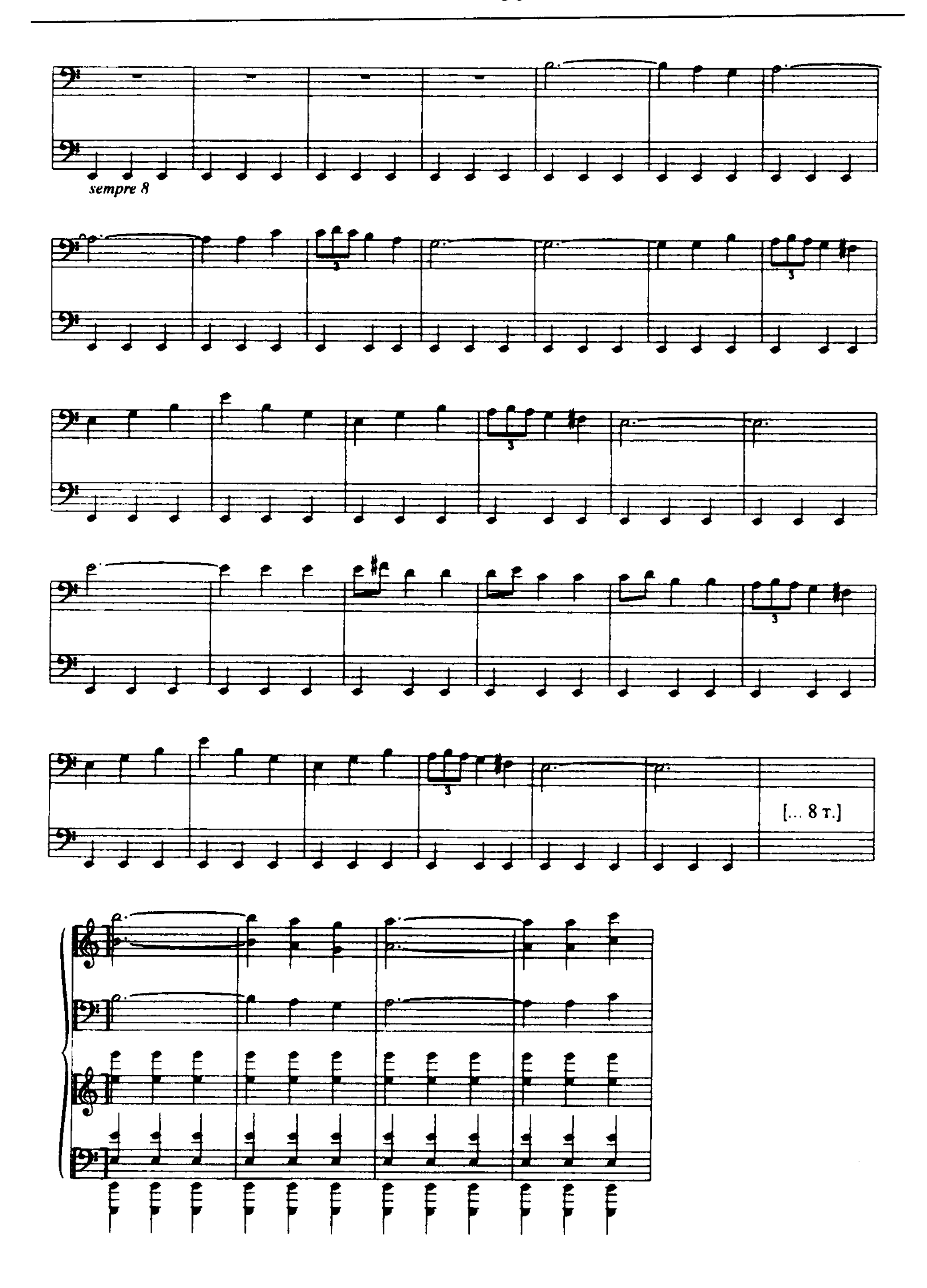
В 1962 году, откликаясь на присылку Г. М. Шнеерсоном книги о Хачатуряне (М., 1958), А. Черепнин писал автору: «*Я его музыку люблю* [...] *Так мне обидно, что мы с ним не встретились: как Вы, может быть, знаете, мой отец осенью 1918-го года* (ошибка памяти: летом. — *Л. К.*) *получил приглашение быть директором Тифлисской консерватории. Я был единственным сыном — и вместе с моими родителями провел в Тифлисе три года: с августа 1918 по август 1921. Мой отец совмещал директорство в консерватории с дирижерством в опере. Палиашвили, Потцхверашвили, Баланчивадзе (Мелитон), Аракишвили были его друзьями. На странице 18-й Вы говорите о премьере "Абессалома и Этери" и цитируете слова Хачатуряна о впечатлении, произ-*

веденном на него этой оперой [...] *и я на ней присутствовал и вынес такое же сильное впечатление. Значит, были мы с Хачатуряном в том же театре — слушали ту же музыку — вынесли то же впечатление!* [...] *Читая Ваше описание Тифлиса, я как бы опять побывал в дорогом моему сердцу городе, тем более что Ваше описание говорит о Тифлисе той эпохи, которую я знал. Все то, что впечатляло Хачатуряна, впечатляло и меня, — бывшего в ту эпоху, так сказать, в формационном периоде. Вы найдете в моем творчестве элементы народной музыки Грузии, Армении и Азербайджана (я широко концертировал в Закавказье и всюду прислушивался к народной музыке). Эти следы Вы найдете не только в произведениях национального характера, как Грузинской рапсодии для виолончели и оркестра, Грузинской сюите для рояля со струнным оркестром, балете «Шота Руставели» и т. п., но и вообще во многих отнюдь не фольклорных произведениях. Девятиступенная гамма, на которой построены многие мои произведения, вытекает из звучаний закавказской народной музыки...»*[6]

В этом тексте, помимо всего прочего, интересны упоминания о концертных выступлениях в других, кроме Грузии, странах Закавказья. Возможно, кроме того, в «Основных элементах...» — в разделе, посвященном фольклорным источникам своих сочинений, — композитор упустил, по крайней мере, еще один. Это запись на листке нотной бумаги (немецкого производства), без даты, озаглавленная: «*Запись по памяти армянской песни, услышанной в поезде по дороге из Тифлиса в Эривань, когда ехал в турнэ: Эривань, Александрополь с* [2 нрзб.] *и певицей Чесноковой в 1920-м году*» (*P.S.S.*).

Эта городская песня была долго, вплоть до последнего времени, распространена в быту. Минорное трезвучие для армянской песни нетипично, но эолийский лад и особенно «дам» — выдержанный звук, как бы органный пункт — схвачены точно (см. след. стр.).

Что же касается «вытекания» девятиступенной «гаммы Черепнина» (отсылаем к трактату, Приложения) из «звучаний кавказской народной музыки», как пишет композитор, то анализ обнаруживает и другие неизбежные схождения, сопоставления — и предвосхищенные им «лады ограниченной транспониции» О. Мессиана, и безусловно не известные ему тогда увеличенные лады Б. Яворского. «Единовременный» мажоро-минор — как устой — нечто индивидуальное и, по-видимому, не из «Востока» исходящее. Или — не только из него...

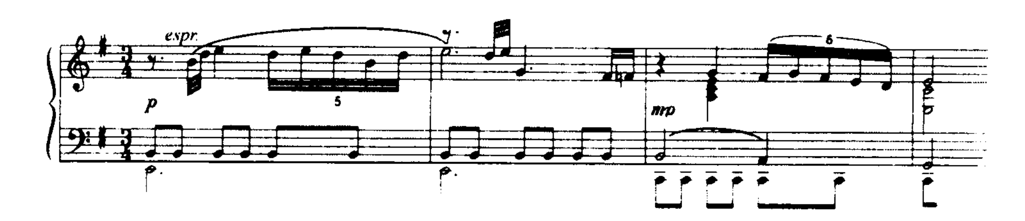
«Восточные мотивы» (и их отражение в литературных текстах) были связаны не только с музыкой. «Продукт художественной семьи» — так называл себя и своего сына Николая, сверстника и друга детства Саши, Александр Николаевич Бенуа. Это можно сказать и о его племяннике Александре, понимая «художественное» не только в широком, но и в более узком смысле слова как относящееся к изобразительному искусству. Молодой критик откликается на «Выставку грузинских художни-

sempre 8
[... 8 т.]

ков» и «Выставку Союза художников-армян», там он встречается с такими яркими явлениями живописи XX века, как Л. Гудиашвили и М. Сарьян. Экспозиция армянской живописи стала поводом для размышлений о сути художественного творчества, для выражения credo самого композитора: «В живописи так же, как и в других искусствах, настоящее горение познается чрез наличие в художнике внутреннего переживания. Без внутреннего переживания, без своих „очков" немыслимо художественное произведение. Художник, не переживший своего образа, художник, передавший лишь то, что он видит, а не то, как он видит, не может быть назван художником. Весь смысл всякого художественного произведения, как живописного, так и не живописного, — в открытии своего духовного мира, образов своей души, — ибо ведь душа-то и мыслит образами, и почти всегда образами, не взятыми из действительности, а рожденными внутренними переживаниями. Освобождение души от давления внешних впечатлений, от внешнего воздействия — наивысшая задача для художника. Недаром, пройдя технический искус, всегда устремляющаяся вперед живопись пришла к Чурлянису, Врубелю, футуристам [...] через самопознание и самоуглубление к слиянию с Космосом». Эти многословные и не всегда внятные рассуждения музыканта, которому еще только предстоял «технический искус», — в сущности, «портрет души» Александра Черепнина, который будет узнаваем и десятилетия спустя.

На грузинской выставке наибольшее внимание привлекли картины М. Тоидзе, Л. Гудиашвили («полные этики и проникновения духом народным "Царица Тамара" и "Шота Руставели"; очень интересен и отличает широкий кругозор художника "Мой Тифлис"») и Нико Пиросманишвили. Последний привел Черепнина в некоторое замешательство и — что неудивительно — оказался не до конца понятым. Сама же рецензия, очень искренняя, как все писания А. Ч., достойна быть процитированной как характерный документ эпохи: «В настоящее время и живопись, и музыка, и литература переживают такое время, когда всё что угодно, будучи поставленным в эстетические рамки, может рассматриваться как художественное произведение. — На Ольгинской, на одной из вывесок, изображен довольно неумело нарисованный белый медведь в наивной и простодушной позе... Вы либо пройдете мимо, не обратив на него внимания, либо улыбнетесь... Вам и в голову не придет, что эту вывеску можно считать художественной, ни, тем более, художественным достижением. Но поставьте этого же медведя в эстетические условия, выставьте на выставке, и суждение о нем будет сильно затруднено. Именно так у Пиросманишвили. Сначала его картины, его милые наивные примитивы кажутся чем-то очень оригинальным и художественным. Но так ли? Пришел ли Пиросманишвили к примитиву или же у него примитив недоучки? Я склонен думать, что второе». (Между прочим, «Багатели» А. Черепнина в тифлисских программах называются «Примитивы».)

И, конечно, соприкосновение с Востоком было бытовым, жизненным. Биографы А. Хачатуряна, как и Пиросмани, рисуют бурлящий многонациональный Тифлис на пороге 1920-х годов, с его уличными певцами и шарманщиками, с льющимся из духанов многоголосным пением... Впитанное зрением, слухом, отложившееся в памяти, всё это начинало «работать» в художественном подсознании композитора, отразилось в формировании его музыкального мышления и языка, но осознано и претворено в сочинениях было позже. В «индийском» балете «Фрески Аджанты» (1923) встретим грузинские интонации и целый номер (8-й во 2-й картине) «Дудуки». В «Грузинской сюите» (1937) после Увертюры и выразительного Диалога части называются «Аллаверды» и «Молитва Шамиля». Наконец, «Детство Св. Нино» (ор. 69, 1943), как пишет композитор (аннотация — *P.S.S.*), воскрешает в памяти историю Святой, обратившей Грузию в христианство, проповедовавшей здесь Евангелие, причем воспроизводится характер чтения Евангелия в грузинских храмах; в основе — трезвучие, включающее кварту. 10 апреля 1927 из Лондона в письме к отцу (*P.S.S.*) вспомнит «*нашу любимую грузинскую тонику*» и пояснит:

Листок с заглавием «Oriental Dance» (*P.S.S.*) не датирован, но, когда бы эта фортепианная пьеска ни была записана, она коренится здесь, на Кавказе (и, может быть, скорее в Армении, чем в Грузии): и до конца выдержанное ostinato, и хроматическое прихотливое варьирование мелодии, квинта, дробление первой попевки:



Грузинские друзья остались в жизни Черепниных на долгие годы. Очень многочисленной была грузинская диаспора в Париже. 25 мая 1931 года мы находим — и это один из примеров — в газете «Последние новости» указание на организацию «Ассоциацией грузин во Франции» концерта-бала по случаю национального грузинского праздника; «прозвучит «Грузинская рапсодия» А. Черепнина (аккомпанирует автор), народные песни в исполнении хора и т. д. Зал Виктора Гюго». Грузины

нередко поддерживали Николая Николаевича материально, особенно в конце его жизни. Одно из последних сочинений Н. Н. Черепнина — «Грузинские погребальные песнопения».

В первые годы после эмиграции оставались живы и связи с тбилисскими друзьями. Они, как и русские музыканты, стремились к контактам, всё более осложнявшимся с годами, к выходу на европейскую арену. Письма Аракишвили и Палиашвили к Н. Н. Черепнину явно переданы с оказией: конверты без адреса, без марок. Черепнин-сын их также читал.

Тифлис, 13.XII.1925, З. П. Палиашвили: «Почти после четырехлетнего перерыва, когда я Вас совершенно потерял из виду, я только недавно узнал, что Вы обосновались в Париже [...] В 23-м году я получил из Брюсселя Вашу открытку... Хотел Вам ответить, но не нашел там Вашего адреса. Сейчас, пользуясь случаем, я хочу с Вами поделиться и поговорить по душе. Как живете и что поделываете? Я здесь слышу о больших успехах Саши как пианиста и композитора [...] Я слышал, что в Париже открылась Русская консерватория и что во главе ее стоите Вы, это очень хорошо! Я уверен, что такое учебное заведение с Вашей помощью будет служить рассадником русской музыкальной культуры в Париже, но, дорогой Николай Николаевич, прошу Вас как грузинский общественный деятель и композитор не забывать и культуру маленькой прекрасной Грузии, где Вы прожили три года и стояли во главе подобного же учреждения. [...] Вот уже пятый сезон, как моя опера "Абессалом и Этери" ставится здесь и привлекает публику все больше и больше [...] Я за это время написал и другую трехактную оперу [—] "Даиси" ("Сумерки"). За два сезона она прошла около 50 раз. Она написана много в другом духе, — в грузинском, но по своей форме она приближается более к европейским операм. Много в ней народных сцен, плясок, хороводов, есть и юмор [...] И вот, дорогой Николай Николаевич, пора, мне кажется, познакомить Европу и с нашей культурой! И мне кажется, что такие музыканты и передовые люди, как Вы и подобные Вам, могли бы в этом помочь [...] Вы мою "Абессалом и Этери" знаете очень хорошо, Вы ею даже дирижировали, она, кажется, Вам нравилась настолько, что, когда Вы отсюда уезжали, просили меня снабдить Вас если не клавиром, то хоть некоторыми отрывками...» Не будучи в курсе реалий парижской жизни, давно разведшей Н. Н. Черепнина с Дягилевым, Палиашвили просит заинтересовать последнего постановкой своей оперы. Через год, получив, как он сообщает Черепнину, от марганцево-промышленного общества «Чемо» некоторую сумму, Палиашвили совсем засобирался в Европу: «Из Вашего письма я выяснил себе то, о чем я приблизительно тоже думал, т. е. сорганизовать концерты грузинской музыки в Париже, а может быть и в Берлине, где будут представлены произведения грузинских композиторов, в том числе и молодых питомцев нашей консерватории, если Вы их помните: Тактакишвили, Киладзе, Туския и других [...] я так же как и Вы придаю большое значение устройству концертов как больших, так и

этнографического характера... для этого нужна моральная поддержка такого знатока и любящего человека, каким являетесь Вы. В своем письме Вы это подчеркиваете несколько раз, и я никогда не сомневался, что Вы для грузинского музыкального искусства, а в частности для меня, сделаете все от Вас зависящее, а от Вас зависит многое!»

Не прерывались в первые годы эмиграции и грузинские связи сына. Сохранилась — и опубликована в монографии В. Райха — тифлисская фотография: вся семья Черепниных с молодыми музыкантами, друзьями Саши — Николаем Выгодским, Иолантой Миримановой, Марией Каламкарян, Татьяной Халатовой. Имя Миримановой уже встречалось в связи с Камерным театром (соло на скрипке в «Саломее») и одним из сонатных вечеров Александра. После тяжелых скитаний она с семьей оказывается в Берлине,пишет оттуда Саше в Париж (1925—1926. *P.S.S.*); интонация писем позволяет предполагать, что тифлисские отношения имели романтический характер.

Николай Выгодский окончил в 1920 году Тифлисскую консерваторию, а спустя четыре года — Московскую. Учился игре на органе у А. Ф. Гедике, композиции — у Н. Я. Мясковского, преподавал в этой консерватории историю музыки, вел класс органа, вел концертную деятельность, сочинял, был одно время членом РАПМ. Был репрессирован и умер, не дожив до 40 лет. Среди двух десятков опубликованных им статей *первая* — о «Багателях» и двух пьесах ор. 1 А. Черепнина: издания были присланы из Парижа автором, с которым Выгодский активно переписывался в 1923—1925 годах (*P.S.S.*). Некоторые письма — на 12—14 страницах. Иные — содержащие «разбор» полученных сочинений, — снабжены нотными примерами. В этой книге неуместны обширные цитаты из писем Выгодского, ярко описывающих и его творческую жизнь, и жизнь других музыкантов; многие тексты этого совершенно забытого интересного деятеля заслуживали бы отдельной публикации. Он живо интересуется и сочинениями недавнего соученика, и новой музыкой в целом, просит прислать из Парижа некоторые издания: «новые заграничные выпуски, к сожалению, не проникают сюда, и таким образом музыкальный мир Москвы, да и остальной России лишен возможности знакомиться с новейшими произведениями музыкального искусства и, следовательно, живо следить за ходом развития музыки. Это печально. Русских композиторов (наиболее видных) нет в России, и, таким образом, несомненно мы несколько отстаем» (12 февраля 1923). «У нас интересно. Очень важное муз. событие — появление на горизонте настоящего муз. журнала — “К новым берегам”. Организаторы и участники: В. М. Беляев, Мясковский, И. Глебов, Сабанеев, Мейчик и другие» (25 апреля 1923 г.). Именно в 3-м номере этого журнала заметка Выгодского о фортепианных пьесах Черепнина; он их показывал Беляеву и Мясковскому — «заинтересовались». На вопросы А. Ч. («тут» и «там»...) сообщает: «Рославец здесь, пишет. Он ввел новшество — септет живых чело-

веческих голосов в симфонический оркестр... Еще про Кастальского. Он пишет теперь вещи революционного содержания, но в церковном духе. Мертво!» Посылает Александру по его просьбе сонату Мясковского. Скоро контакты сойдут на нет, а пока это для парижского друга — важные отклики с родины. Получив издания концерта (это, несомненно, Второй для ф-но с оркестром) и фортепианной сонаты № 1, Выгодский набрасывает впечатления о последней: «весьма нравится. Ее качества: отсутствие рутины в последовании тональностей (a, G, dis, a), музыкальность (не в банальном смысле, а в том, что все части живут, музыка не казенна, а пропитана большой искренностью), хороша преемственность тем первой и третьей частей, простота гармоний и большая содержательность...» и т. д. Оба присланные произведения сочинены еще в Тифлисе, и Николай спрашивает, почему не изданы другие — «ведь было много интересных» (9 декабря 1924 г.). «Багатели» же оценивает скорее критически: где «тифлисское буйство», «стремление опрокинуть старое»?

Цитируемая нотографическая заметка, и краткая и точная, — самый первый отклик в российской музыкальной печати на музыку А. Черепнина; рядом, на соседних страницах, статьи Л. Сабанеева «Музыкально-технические перспективы и проблемы творчества», Алоиса Хабы «Гармоническая основа четвертитонной системы», Д. Мило (Мийо) «Политональность и атональность», В. Беляева «Механика или логика?», Н. Рославца «“Лунный Пьеро” А. Шёнберга», а среди нотографических заметок — пять посвящены изданиям разных сочинений Прокофьева, «Альпийской симфонии» Р. Штрауса.

Следующий текст заметки привлекателен тонким описанием-анализом «Багателей», но еще более — содержащимся в нем точным «портретом» А. Черепнина. «Александр Черепнин — сын известного композитора Н. Н. Черепнина — явление незаурядное. Молод: ему 24 года. Плодовит: его перу принадлежат около пятнадцати фортепьянных Сонат, два Концерта, виолончельная и скрипичная Сонаты, множество мелких пьес для рояля, романсы и т. д. Пишет беспрерывно, с увлечением. Самобытен. Соединение глубокого с наивно-детским. Современен: отражает нашу стремглавность, громокипение, эксцентризм. У нас его мало кто знает: последние годы (до 1921) провел в изолированном тогда от России Тифлисе. Теперь — в Париже. Его творчество эволюционирует: не удовлетворяясь настоящим, он ищет новых путей. Присланные вещицы принадлежат к раннему периоду его деятельности.

Bagatelles (первоначально названные “Примитивами”) представляют собой небольшой цикл пьесок, из которых каждая передает какое-нибудь настроение. Самая форма Bagatelles, имея уже историческое прошлое, несмотря на это, вечно жива. Она должна быть по вкусу нашей современности, имеющей склонность к скоропреходящему. При рассмотрении Bagatelles, невольно вспоминаешь по ассоциации “Мимолетности” Прокофьева. Но первые наивнее. В стиле А. Черепнина есть много от

Прокофьева: любовь к пряностям гармоническим и к некоторой гармонической “бесцеремонности”, склонность к четким ритмам, тяготение к выражению буйно-шаловливого, непосредственного, саркастического. Несколько слов о каждой [из] Bagatelles в отдельности. Первая — нарочито торжественна, маршеобразна. Слышится юношеское. Вторая исполнена таинственности, картина, сказочка, комично-грубовата. Среднее meno mosso есть ренессанс Римского-Корсакова, с примесью добродушно-иронической улыбки по отношению к последнему. Третья — легкий порыв ветра. Четвертая — как бы претендует на глубину, но автор не проведет нас: это лишь мимолетное помрачение; момент задумчивости. Пятая — продолжение четвертой: покорная, смиренная просьба. Необыкновенно красивы повторяющиеся две нотки gis fis. Шестая — порыв, подъем духа, жажда творчества. Седьмая — бешено-шаловливая; юмористична последняя страница. Восьмая — необычайно добродушна. Девятая — очень красива гармонически, хотя проста; малое влияние Грига. Десятая — завершение цикла. Построена кодообразно, несколько трафаретно. Все десять, исполненные подряд, производят впечатление целостного. Основная черта, отличающая весь цикл, это налет юношеского, веселого и здорового.

Ноктюрн менее удался композитору, вследствие некоторой сухости и формальности. Но и тут, как вообще в творчестве А. Черепнина, звучат теплые нотки: это невольно подкупает. В средней части — взрыв, буря, что не совсем гармонирует с общим тоном пьесы. Танец начинается довольно классично, кадансообразно. Тотчас переходит в бешено-веселую пляску. В головокружительном вихре все летит, сметает окружающее, мчится безумно. И вдруг — обрыв, пропасть. И опять, как сначала, спокойно и чисто — и опять бешеная скачка, чем дальше, тем стремительнее. И танец оборвался...

Весьма своеобразна Токката. В ней интересно переплетаются элементы модернизма с классичностью в духе Баха — явление не новое, но всегда занимательное. Особенно любят брать самую тему Bach за основу (Шуман, М. Регер и др.). А. Черепнин берет тему, очень приближающуюся по построению к упомянутой. И это — свежо. Предвещаемая мрачными октавами в низком регистре, тема эта разрабатывается в очень оригинально задуманной “фуге”. В конце (последние 2 страницы) мотив темы звучит потрясающе, словно старинный Dies irae. Рассмотренные выше произведения А. Черепнина не дают еще нам возможности судить в полной мере о творческой его личности. Более полную характеристику можно будет сделать только тогда, когда получим дальнейшие его opus’ы»[7].

В эти годы воззрения сверстников, живущих в разных мирах, во многом сходны, в том числе в понимании «прогресса» в музыке. Давая в письме другу обзор современной музыки, — не всегда убедительный, но интересный, Н. Выгодский выделяет некие «линии»: «стремление к поискам новых возможностей» (сюда им включаются и А. Хаба с четвер-

титоновой техникой, и Шёнберг, и Рославец, и, конечно, Стравинский и Прокофьев); «с оружием современной техники, но не революционеры» (Мясковский, Гнесин, Крейн); «опоздавшие на 30—50 лет, среди них яркие и талантливые» (Глазунов, Василенко, Глиэр, Ляпунов); «Забыл Скрябина!» — спохватывается автор письма, — а ведь он «предрешал формы будущей музыки»: «цепной лад» — со ссылкой на Яворского, — примененный в ор. 74, «ведь это только эскизы». «В чем суть прогресса музыкального искусства? — заключает свои рассуждения Н. Выгодский. — В постепенном обогащении музыкального арсенала [...] и на этом пути нет границ! [...] Дальше, к новым гармоническим, тональным, ладовым и тонально-системным возможностям» (6 января 1925 г.).

Непременно в составе писем — сообщения об общих друзьях и знакомых — тифлисцах 1919—1921 годов (В. В. Каменский передает «горячий, как боржомский нарзан, привет»; Гриша Гамбург «преуспевает в квартете Страдивари» и т. п.) — и живые воспоминания, свидетельства черепнинской эпохи «Sturm und Drang».

Как и в Петербурге, в Тифлисе Александр сочинял много. В этот период — позже композитор назовет его «инстинктивным» — создание музыки давалось ему легко, тем более что было связано с фортепиано, отчасти вокалом, и, следовательно, пьесы легко могли быть сразу исполнены — им самим в многочисленных концертах, Марией Альбертовной — дома. Облик музыки А. Черепнина, не отделенный (и тогда неотделимый) от авторской интерпретации, до нас доносят две рецензии, в сущности два портрета, нарисованные В. Анановым. Первый — в связи с концертом 22 мая 1919 года, где, по сохранившейся в архиве (*P.S.S.*) программе, были представлены: соната № 12 c-moll, сюита для фортепиано (Шествие. Ноктюрн. Интермеццо. Синяя муха. Колыбельная. Скерцо. Университетская баллада), «Примитивы» (21 пьеса) и соната № 9 E-dur: «Александр Черепнин — 20-летний монументальный юноша, с золотистыми волнистыми кудрями, с ясным голубым взором, с обликом вагнеровского “простого и чистого душой” [...] Всегда с улыбкой, жизнерадостный, — потому что жизнь улыбнулась ему одной из лучших своих радостей — талантом, и открыла талант этот ему рано и пышно [...] Искусство для него не одна из сторон жизни, оно для него миропониманье. Он вырос среди расцвета русского модернизма, среди его бурного кипения и начавшейся кристаллизации. Модернизм для него не модный наряд. Не заумный язык какой-нибудь, а свой, родной, задушевный язык, которого не надо искать мучительно, наощупь. И потому исканье нового не сочетается у него с огульным сокрушением старого [...] Новое входит в систему со старым, познает себя в живом гармоническом развитии всё тех же вечных начал [...] недаром так характерно в нем чувство формы. Большинство его миниатюрных “Примитивов” сложены в трехчастной песенной форме. И показательно, что, сыграв 20 “примитивов”, Черепнин для формального завершения цикла в конце повторяет

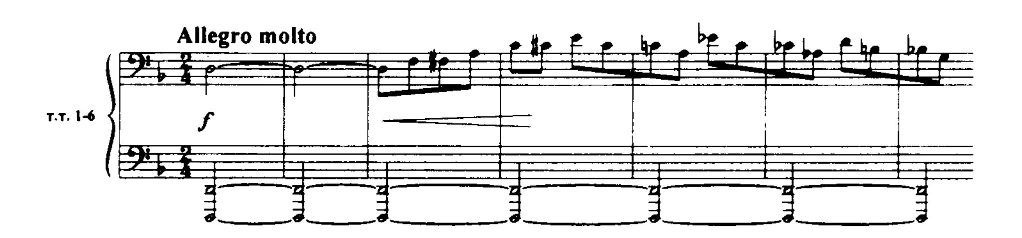
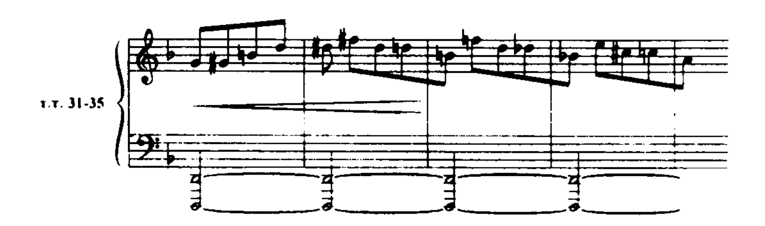
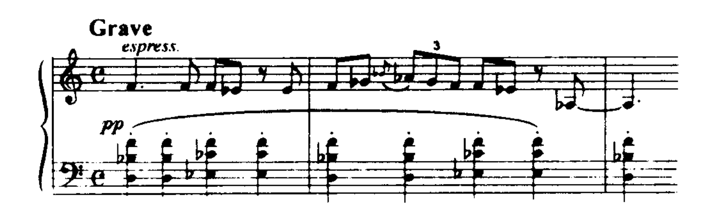
свой первый примитив c-moll. Его влечет к сонатам, которых у него написано больше десяти, с их формальными заданиями, правда, сильно модифицированными в сравнении с классическими канонами [...] Ему чужд чистый импрессионизм как самоцельная игра звуковых красок, и вне строгой линии он не мыслит этих красок [...] чувствуется симпатия к молодым новаторам; Прокофьев сказался во многом — "Примитив" c-moll, написанный в форме ригодона, это совсем прокофьевский "Гавот". Но сильнее влияний у Черепнина его самобытность, конечно, еще не осознанная до конца... У него бурный юношеский темперамент, ярь весенняя, в мечтательной лирике он не задерживается, а буйно стремится к пафосу, к некоему кипящему преизбытку чувств, к действенному драматизму, которым богата его 9-я соната. Таков и его пианизм...»[8]

Вторая статья того же автора (полная подпись под ней позволила расшифровать инициалы, которыми подписана предыдущая) появилась спустя почти полтора года, и это время, по мнению В. Ананова, отмечено большим творческим ростом: «На вопрос, сколько у него opus'ов, Александр Черепнин отвечает: "Ох, много! В Петербурге целый сундук рукописей остался, а тут — целый ящик в шкапу". Это какой-то гигантский преизбыток творчества, характеризующий облик Александра Черепнина. Таков и его пианизм — огромный, титанический по существу: могучая целина, буйная тайга [...] За этим могучим ростом, за этим стихийным творчеством в его стремительном развитии и не угонишься. Быстро сменяется одна фаза другой, — а ведь это только нежная юность огромного дарования... Все так же привержен А. Черепнин форме, но рядом замечается новое у него тяготение к импрессионизму, которого он раньше чуждался, к звуковому хаосу, к "шумам", как он сам выражается: в "Апокалиптической поэме", например, заканчивающейся необыкновенным напряжением звучности и нервозности. А форма по-прежнему торжествует в новой "Сонате-Балладе", в которой обычная сонатная структура заканчивается не обычной кодой, а венчается совершенно новым тематическим эпизодом; психологически это чрезвычайно эффектно и значительно, т. к. заключительная тема наступает после мучительных переживаний и борьбы, — с переходом органного характера, — как торжественное просветление. [...] Очень изящны в своем глубоком нежном лиризме и звучности обе поэмы c-moll и gis-moll. Если раньше А. Черепнин тяготел к Метнеру, то в этих последних своих произведениях он уже намечает свой индивидуальный облик»[9]. (Названия пьес не точны, но и сам молодой автор называл их по-разному.)

Отмеченная количественная сторона композиторской деятельности Александра говорит о том, что сочинение давалось ему легко. Мучительный — или, во всяком случае, трудный, медленный, с постоянным преодолением — ход создания симфонии № 1 в 1927 году демонстрирует уже совсем иной тип творческого процесса. Пока же известная импровизационность позволяла обильно продуцировать и высказываться на «своем»,

естественном языке. И в этом языке ясно видна уже отмечавшаяся принадлежность к петербургской школе XX века, как и ее индивидуальное преломление. Для определения стилевого облика А. Черепнина этих (и следующих!) лет мы рискуем предложить термин «неокучкизм». Повторим, речь идет прежде всего о языке, ибо по своей «идеологии» композиторы, которых можно причислить к этому направлению, достаточно далеки от глубинной сути «кучки».

В ладовых новациях и затем 9-ступенном звукоряде ясно наблюдается русская, именно корсаковская традиция, которая не позволяет порвать с ладом, отказаться от наличия устоя. Она по-разному может быть услышана и у Черепнина-старшего, и у Гречанинова, даже у Кастальского, — но, конечно, не в таком радикальном развитии, как у А. Черепнина и без такой «глобализации». Обсуждая мажоро-минорную ладовую окраску черепнинской музыки, ни на минуту не забудем об общих фольклорных истоках (ведь оттуда пришли и мажоро-минорные терции «Свадебки»), но и в юношеских пьесах, и много позже у Черепнина речь идет по преимуществу об ассимиляции фольклорных элементов, а не об их непосредственном воспроизведении.

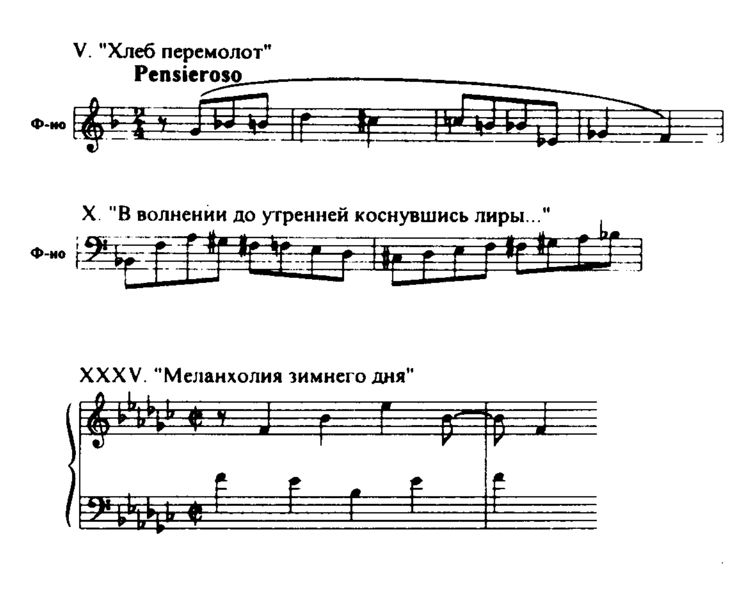
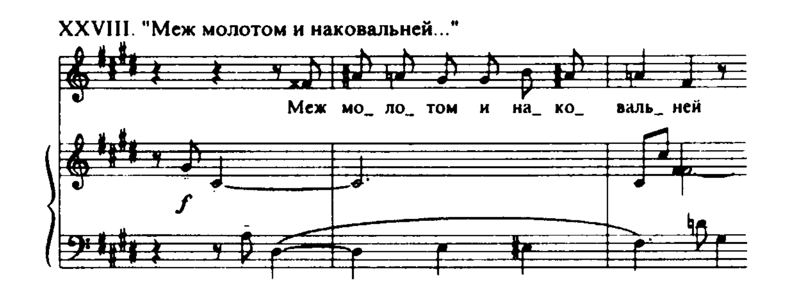
Осознанным «русско-восточный» (кавказско-«кучкистский») генезис (выше — в письме к Г. М. Шнеерсону об истоках 9-тонового звукоряда) стал позже, но творчески-практически он проявлен в ранних сочинениях. «Токката», открывшая в Париже «опусные» публикации (ор. 1), собственно, вся строится на игре мажорных и минорных терций (как и у Прокофьева, она написана в ре миноре), т. 1—6.

Прием, возможно, замеченный у Стравинского, — метрический сдвиг, движение относительно тактовой черты, т. 31—34.

Первый номер цикла «Разрозненные листки», начатого еще в Тифлисе (№ 1—3, 1920) и завершенного в Монте-Карло (1924), наглядно воплощает ладогармонические особенности, апеллирующие к «русскому Востоку»: объединение мажора разных видов (нижний тетрахорд в приводимом далее примере — дважды гармонический, верхний — мелодический); при этом происходит «оминоривание» мажора, придающее ему типично восточную (для европейского слуха) чувственную направленность (как если бы Балакирев писал полвека спустя)[10].

Как и другие собрания пьес, «Листки» не являются циклом.

Тифлисские пьесы отмечены владением средствами разных инструментов. А. Черепнин прекрасно «знает гриф» скрипки и виолончели; по свидетельству исполнителей, «всё играется». Отметим Сонату для виолончели и фортепиано (ор. 30 № 2, Fis-dur-moll), и особенно ее первую, токкатную часть; эта часть, как и финал, апеллирует к Прокофьеву; всё сочинение отмечено плотностью, спрессованностью, динамикой. Из инструментальных произведений относительно крупной формы упомянем концерт для ф-но, написанный в первые тифлисские годы и позже опубликованный как ор. 12. В нем характерна для Черепнина разработка: не мотивная работа, не Durchführung, а ряд эпизодов: фугато, медленные лирические фрагменты (их два), между и после которых каденции и т. д.

Вослед отцу, создавшему «Венок Городецкому», Александр также связал свое камерно-вокальное творчество с этим поэтом. В течение 1920—1922 годов им написаны около двадцати романсов, составивших ор. 15, 16 и 17. Они писались для матери — Мария Альбертовна была в молодости певицей — и ей посвящены. Сохранившиеся рукописи всех романсов (*P.S.S.*) датированы, снабжены другими примечаниями и пометами. «*Милой Машутке, в знак искренней симпатии и восхищения. Фитлиф* (Тифлис? — *Л. К.*) *5/I 1920*». Каллиграфически оформленная зеленая нотная тетрадка на обороте обложки хранит посвящение: «*Милой мамочке с тем, чтобы этот маленький дар послужил ей маленьким напоминанием ее большого музыкального призвания. И чтобы эти песни были бы исполнены под аккомпанемент любящего ее сына Александра. 8/21 ноября 1921*». Уже двойная дата, знак заграницы...

Много позже, в письме к Г. Б. Бернандту от 20 августа 1964 года, композитор вспоминал о прекрасных вокальных данных М. А. Черепниной и пояснял: «*Она была очень застенчива, публично не выступа-*

ла (только меня она не стыдилась, и я аккомпанировал ей романсы Глинки, Чайковского, моего отца, Шуберта, Шумана — и все мои пьесы (op. 15, 16 и т. д.) юношеского периода были написаны для нее»[11].

Стихотворения Сергея Городецкого были выбраны из разных сборников — «Ярь», «Перун», «Дикая воля» и других. Мотивы красоты природы, ее стихийной мощи (цикл «Цветущий посох») соседствуют с символистскими настроениями. С точки зрения музыкальной, это воцарившиеся в русской вокальной лирике 1910—20-х годов «стихотворения для голоса с фортепиано», в чем-то близкие Мясковскому или Гнесину. Приводимые далее по рукописям отрывки дают представление о достаточно сложном музыкальном языке, а также об обращении к интерпункту и (не строго) к звукоряду с чередующимися полу-полутора тонами.

Композитор снабжает нотный текст обильными пометами: «с детской воодушевленностью» (романс «Мне стали сниться»), «совершенно свободно» («Люблю я женственную воду»), «зловеще» («Несмолкающей тревоги»), «задорно» («В диком лесу»), «самоуглубленно» («Должно быть, жизнь переломилась») и т. п.

Как и в Петрограде, сочинение шло параллельно занятиям в консерватории. А. Черепнин спустя годы не склонен был придавать им сколько-нибудь серьезное значение, никаких подробностей мы не знаем, — только имена педагогов, и о них надо сказать несколько слов. Профессор класса фортепиано, Тамара Исааковна Тер-Степанова, окончив с большой серебряной медалью Московскую консерваторию у П. А. Пабста, в том же 1897 году вернулась в родной город, где до конца жизни работала в Тифлисском музыкальном училище и, после его преобразования, в консерватории; ее класс был одним из лучших. Фому Александровича Гартмана представил на страницах «Кавказского слова» А. Черепнин (еще до начала занятий), выказывая детальное знакомство с биографией (занятия по композиции с А. С. Аренским, по полифонии — с С. И. Танеевым, по дирижированию — в Германии с Ф. Моттлем и последующая работа в Мюнхенской опере) и с творчеством (называет основные произведения, характеризует «периоды» композиторской деятельности). В тексте молодого автора статьи нас интересует его осведомленность, но также и фигура совершенно нам неизвестного композитора Ф. А. Гартмана (автор этой книги, впрочем, «познакомился» с ним при публикации Дневников С. И. Танеева, одним из персонажей которых он является, а также занимаясь музыкальной культурой Русского Зарубежья, где протекала деятельность Гартмана после 1921 года). «За время своего пребывания за границей, — сообщает А. Ч., — Гартман знакомится с новыми веяниями западноевропейской музыки и увлекается французскими импрессионистами, как музыкантами (Дебюсси, Равель), так и живописцами (Гоген, Ван-Гог) [...] конец этого периода венчает хореографическая поэма (на сюжет Анатоля Франса „Святой сатир“), в которой талант Гартмана освобождается от влияний школы и выявляется самостоятельный лик композитора» (подпись «Es»,газетная вырезка, *P.S.S.*). Добавим, что в конце 1900-х годов Гартман совместно с танцовщиком А. Сахаровым осуществил композицию художника Василия Кандинского «Желтый звук» (опубликована в альманахе «Синий всадник», Мюнхен, 1912; в Мюнхене Гартман общался с Кандинским, а упомянутый альманах должен был осуществлять «связь с прошлым» и одновременно быть «лучом в будущее»). Сочинения Гартмана, вначале отражавшие воздействие Мусоргского, написаны на музыкальном языке XX века: политональность, полиритмия, а в сфере инструментовки, мастером которой он был, — разнообразное и богатое применение ударных. Еще в 1912 году он опубликовал статью «Об употреблении ударных инструментов в оркестре»[12].

В Первой симфонии А. Черепнина ударные станут одним из важных сюжетов сочинения.

...Красная Армия заняла Тифлис. На склоне дней А. Черепнин вспоминал последние недели кавказской жизни и отъезд: «Артисты и музыканты организовали союз. На одной из репетиций в Опере мой отец поправил игру тромбониста. Пассаж был повторен, но была сделана та же ошибка. Мой отец обратился к оркестру: “Господа, я буду повторять этот отрывок, пока всё не будет звучать правильно”. В этот момент кто-то из оркестра закричал: “Господа все убежали в Батум. Здесь остались только «товарищи»”. Отец бросил дирижерскую палочку и ушел [...] Он был оскорблен в своих чувствах артиста. Это был вопрос не “режима”, а дисциплины в оркестре. Мой отец не выносил вмешательства в свои полномочия как дирижера оркестра и принял те слова за личное оскорбление. Он никогда больше не вернулся в Тбилисскую оперу...

...В Батуме у нас только-только хватило денег, чтобы купить билеты до Константинополя. Таможенник открыл наши чемоданы. Все было в порядке с чемоданом моей матери... в котором была только старая одежда, то же — с моим чемоданом, в котором лежали рукописи нот. Но когда открыли чемодан отца, таможенник обнаружил там программу гала-представления Русского балета в Лондоне в 1912 году. Он дирижировал тогда своим балетом “Павильон Армиды” и очень дорожил этой программой, отпечатанной на шелковой бумаге. Таможенник побагровел и конфисковал весь чемодан, где были письма Римского, Прокофьева и многих друзей-музыкантов. Интересно, что сталось с отцовским чемоданом? [...]

Мы покинули Грузию на “Моджибелло”, маленьком пароходе... Поздно вечером он двинулся в путь. Я видел, как постепенно порт и горная гряда исчезали в тумане. Вновь это был отъезд с моей родины. Почему? — этот вопрос я задавал себе. Увижу ли я ее еще раз? Есть ли оправдание у того, кто бросает свою страну, особенно, когда она в беде? Бросить общество, которому принадлежишь по рождению и воспитанию?» (по *В. F.*).

Из России (Петербурга) и Грузии (Тифлиса) уезжал навсегда 22-летний композитор, пианист, литератор, которому суждено было стать одним из виднейших музыкантов Русского Зарубежья. Уезжал автор многих десятков сочинений, плоть от плоти «серебряного века», близко знакомый и с новейшим русским искусством, с поэзией прежде всего. Художник, по-своему стремившийся к «новым берегам». Очень скоро ими стали берега не Невы, не Куры, а — Сены.

Примечания

[1] ГЦММК, ф. 449, № 1150, 13 декабря 1969 г.

[2] При цитировании тифлисских музыкально-критических текстов А. Черепнина не будем перегружать изложение указаниями на источник каждого (к тому же иные известны нам только по недатированным вырезкам, *P.S.S.*). Перечень, составленный автором и присланный Г. П. Бернандту для его (совместно с И. М. Ямпольским) Библиографического словаря «Кто писал о музыке», т. III, опубликован почти целиком в упомянутом издании.

[3] *Цулукидзе Т.* Всего одна жизнь. Тбилиси, 1983. С. 82—83.

[4] *С. Г.* [С. Городецкий]. Цех поэтов // Ars,1919,№ 1,с. 81.

[5] *Львов Як.* На лекции В. Каменского // Кавказское слово, 1919, 16 мая.

[6] ГЦММК, ф. 375, № 897

[7] *Выгодский Н.* Alexandre Tscherepnine. Bagatelles. 10 pièces pour Piano. Paris: Heugel, [1923]; Alexandre Tscherepnine. Nocturne et Danse pour Piano. Op. 2 № 1,2. Лейпциг: М. П. Беляев, 1922; Александр Черепнин. Токката d-moll. Op. 1. Лейпциг: М. П. Беляев, 1922. К Новым берегам, 1923, № 3. С. 54—55.

[8] *В. А[нанов].* Концерт Александра Черепнина. 22 мая. Зал Консерватории (газетная вырезка,надпись от руки «Кавк. слово», 1919. — *P.S.S.*).

[9] *Ананов В.* Концерт Александра Черепнина. 6 ноября. Зал консерватории (газетная вырезка,надпись от руки «1920». — *P.S.S.*).

[10] Приводится по экземплярам, имеющимся в Библиотеке Московской консерватории.

[11] ГЦММК, ф. 449, № 1133.

[12] *Гартман Ф. А.* Об употреблении ударных инструментов в оркестре // Музыка, 1912, № 80, 82.

ВОЗДУХ И ХЛЕБ ЭМИГРАЦИИ

Черепнины уехали — и прибыли — в страну, которой не было ни на одной карте мира: в Зарубежную Россию. Она составляла часть многих государств Европы и Азии. Америк Северной и Южной, Австралии... В сотнях городов зазвучала русская речь, стали выходить газеты и журналы на русском языке. Сегодня, когда масштабы вынужденной эмиграции в основном осмыслены (раньше и прежде всего — историками, философами, политологами, литературоведами самого Русского Зарубежья) и продолжают осмысляться, когда исследованы многие аспекты деятельности покинувших Россию после октября 1917-го, пришла пора заняться этими проблемами и историкам музыки. Это наш долг профессиональный и — в не меньшей мере — человеческий, а исполняем мы его с большим — по отношению к другим сферам знания — отставанием. Однако без понимания и общих тенденций, и контекста, и конкретных реалий невозможно и воссоздание биографий русских людей, рассеянных по земле.

В 1956 году в Нью-Йорке вышла книга Г. П. Струве «Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора русской литературы», автор которой, выдающийся знаток русской словесности XIX и XX веков, сформулировал концепцию, согласно которой «зарубежная литература есть временно отведенный в сторону поток общерусской литературы, который — придет время — вольется в общее русло этой литературы. [...] Эту нашу теорию “единого потока” мы смело можем противопоставить советской...»[1] Там же Г. П. Струве делает важное терминологическое уточнение: «Слово “эмиграция” в обычном понимании не подходит [...] я предпочитаю ему такие термины, как “русское Зарубежье” или “Зарубежная Россия”».

Книга Струве стала проникать в СССР с середины 80-х годов (в основном — ее второе, парижское издание). За это время огромные богатства литературы, философии, историографии Русского Зарубежья открылись и продолжают открываться России, включаться в ее культурную, духовную жизнь. Обсуждаются историко-литературные проблемы, поставленные Струве, о чем свидетельствует, к примеру, название представительной международной конференции русистов «Одна или две ли-

тературы?»[2] Огромный по объему словарь В. Казака, недавно переведенный на русский язык, представляет собой попытку рассмотреть в рамках единого труда русскую литературу нашего века[3]. Среди многих других назовем еще несколько трудов, вышедших в России и касающихся литературы, живописи и культурного наследия русской эмиграции в целом[4].

Сопоставительное изучение русской музыкальной литературы, созданной «здесь» и «там», осознание «русской музыки XX века» как целостности стоит и перед нами. Музыкальная культура Русского Зарубежья остается, однако, наименее изученной, попросту малоизвестной.

Кажущееся противоречие, обманчивый парадокс: Рахманинов — разве он мало изучен? Стравинский? Метнер? Шаляпин? Конечно, долгие годы и они были под запретом. Конечно, даже их наследие возвращалось частями, фрагментами (позже многого другого — церковная музыка Рахманинова, зарубежное творчество Прокофьева и Стравинского), — но всё же вернулось. Однако надо ли повторять трюизм, что не из одних вершин складывается культура? А ведь этими именами (балета здесь не касаемся) нередко исчерпывается сфера музыки в серьезных, на данной стадии итоговых, исследованиях. В превосходной книге одного из ведущих историков Русского Зарубежья Марка Раева, вышедшей в 1990-м в Нью-Йорке и спустя четыре года на русском языке в Москве (своего рода энциклопедии эмиграции «первой волны»), в именном указателе из 415 имен только 6 принадлежат музыкантам[5]. В масштабной коллективной монографии (по итогам международной конференции) под редакцией профессора К. Шлёгеля из более чем 1000 персон только около 10 — музыканты, притом половина — знаменитые артисты[6]. За пределами внимания постоянно оказываются — из числа композиторов — не только «зарубежный» А. Глазунов, эмигрировавший и работавший в Париже около восьми лет, но даже и А. Гречанинов, Николай и Александр Черепнины, И. Вышнеградский, Н. Обухов, А. Лурье, Н. Набоков, В. Дукельский, не говоря уже о представителях разных поколений следующего «ряда»: И. Маркевиче, И. Шиллингере, Л. Саминском, Ю. Померанцеве, Ф. Гартмане, И. Винклере, В. Поле, А. Бернарди, Ф. Акименко, И. Лямине, Е. Гунсте, Я. Берлацком, А. Монфреде, П. Ковалёве, А. Требинском, М. Штримере, И. Катуаре, К. Константинове, В. Нелидове, И. Сухове и других. Перечень же музыкантов-исполнителей разных специальностей — также от мирового уровня до более скромных — занял бы десятки страниц; многочисленны авторы книг и статей о музыке. Поэтому первое, что должно быть понято, — масштаб музыкальной эмиграции, обусловленный масштабами *всей* эмиграции и, в свою очередь, обусловивший многие черты ее существования.

Мир музыкальной культуры Русского Зарубежья не исчерпывается, конечно же, композиторским творчеством. Концертная жизнь, музыкальный театр, музыкальные издательства, музыкальная критика и на-

ука, музыкальное образование, музыкальный быт — только такая многоплановая картина позволит понять и самую эту культуру, и существование отдельных ее представителей.

Теперь уже можно обозначить некоторые хронологические вехи и закономерности: 20-е годы — «собирание сил» и сохранение надежд на возвращение в прежнюю Россию; конец 20-х и первая половина 30-х — подъем художественной жизни, надежды на создание полноценной «России за рубежом», многообразные и плодотворные опыты такого созидания (они отражены — но музыка опять-таки менее всего — в ценных книгах П. Е. Ковалевского и Р. Гуля[7]); затем постепенная — и неизбежная — у одних консервация, у других ассимиляция. Трагедия любой эмиграции, любого рассеяния.

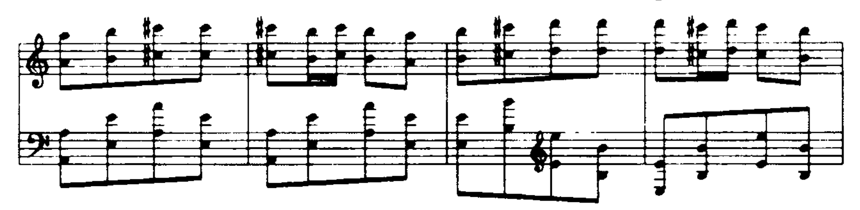
Сложилась традиция рассмотрения эмиграции «первой волны» в хронологических рамках между двумя мировыми войнами. Действительно, вторая мировая война коренным образом изменила ситуацию, и следующие волны изгнанников или беженцев не имели столь прямого отношения к продолжению «жизни России» и выполнению той культурной миссии, которую на себя возложила и с достоинством несла «первая волна». Хочется, однако, сделать оговорку. Крайние даты, помещенные во многих, в том числе упомянутых выше исследованиях и хрониках (1917, 1918, 1920 — 1939, 1940, 1941), не отвечают внутренней, глубинной сути многих культурных, творческих явлений. Осмелимся предложить суждение, что культура (в том числе музыкальная) эмиграции «первой волны» длилась столько, сколько длилась земная жизнь ее представителей, ее носителей. А они жили и в 50-х, и в 60-х, и в 70-х годах и сохраняли (при всех естественных — иногда резких — различиях) некие «родовые» черты. Они помнили впитанную с молоком матери дореволюционную Россию. Они были родом из «серебряного века».

Накладываясь на индивидуальную биографию, на особенную личность, общие закономерности формировали каждый раз одну из возможных моделей. Николай и Александр Черепнины не были исключением; подхвативший их поток истории протекал в одном русле. И географически маршрут их был вполне типичен. Существенной линией перемещения масс эмиграции были сначала Константинополь, Прага, София, затем Берлин; из Берлина устремлялись в Париж, где с середины 20-х годов вплоть до второй мировой был центр культурно-художественных сил эмиграции, а с приближением и началом войны — в США. Семья Черепниных проделала часть этого маршрута: Константинополь — Париж. Родители этим ограничились (правда, Мария Альбертовна после смерти мужа в 1945 году окончила дни неподалеку от сына, в Штатах). Странствия же Александра получили совсем иной размах и характер...

Из воспоминаний А. Черепнина, записанных в поздние годы и оформленных в виде биографического очерка: «Наконец, 27 июня, пройдя

живописный Босфор, пароход подошел к Константинополю. Никогда люля-кебаб не казался таким вкусным, как в тот первый вечер. Пес Тушкан (имя собачки, подобранной в Батуми, — характерный для А. Черепнина сентиментальный жест; в других материалах, в письме к В. А. Киселеву — «Полкан». — *Л. К.*) был страшно испуган крайне агрессивными кошками в районе Галата, где Черепнины нашли недорогую гостиницу, и не один раз Александр вынужден был нести его на руках. Первой заботой семьи было установить связь с друзьями Николая в Париже, так как Грузия была совершенно отрезана от западного мира. Между тем, чтобы выжить, они давали концерты. Один из них состоялся в [клубе] Русского студенческого христианского движения, другой — в клубе под названием "Маяк"» (по *В. F.*).

В архиве сохранилась газетная вырезка из константинопольской русской газеты, надписанная рукой М. А. Черепниной «Presse du soir. Constantinople № 155. Lundi 4.VII.1921» и озаглавленная «Театр и музыка: Чествование Н. Н. Черепнина» (без подписи): «Последний симфонический концерт Y.M.C.A. под управлением Ф. А. Гартмана превратился в чествование прибывшего на днях в Константинополь композитора Н. Н. Черепнина. [...] оркестр и публика приветствовали троекратным тушем и аплодисментами Черепнина, находившегося в публике. Второе отделение было посвящено творчеству Черепниных, отца и сына. Сперва было сыграно струнным оркестром очаровательное Adagio из квартета Черепнина, горячо принятое публикой. Затем Черепнин-сын сыграл ряд своих фортепианных произведений. Александр Черепнин поражает своей ярко выраженной индивидуальностью. Богатство гармоний, ритма соединяется с исключительной непосредственностью творчества, которое всегда задевает слушателя, не оставляет его равнодушным и в результате покоряет силою таланта. Юным композитором только что закончен фортепианный концерт, который, вероятно, войдет в одно из ближайших симфонических собраний Y.M.C.A...» (*P.S.S.*). Первая рецензия за границей! Думается, что написал ее Гартман: кто еще так хорошо знал А. Черепнина — да и оценки сходные встречались в одной из тифлисских статей, принадлежащей перу Гартмана.

Еще один «константинопольский след»: листок с записью — как недавно «по пути в Эривань», — озаглавленный «Запись константинопольского шарманщика. 1921» и снабженный пометой «*либо употребить на refrain, либо делать перерывы, имитируя шарманщика*» (*P.S.S.*):

Эта музыкальная заметка отсылает к грузинскому городскому фольклору (органный пункт, смещение на квинту ...).

В Константинополе оказалось, естественно, немало недавних тифлисских знакомых, соучеников. Начиналось «ауканье» в чужих лесах. Анна Маркозова — М. А. Черепниной из Константинополя в Париж 25 октября 1921 г.: «Хорошо бы было, если бы удалось устроить русскую консерваторию в Париже с Н. Н. во главе. Я уверена, что он не забыл бы меня. Читала в газетах, что А. К. Глазунов получил отпуск и выезжает за границу, — думаю, что он не вернется обратно. (Какая в обоих случаях проницательность! — *Л. К.*) [...] В Константинополе собираются открыть консерваторию, и Штрейхер обещает меня устроить... но все-таки хотелось бы устроиться где-нибудь в другом месте. Когда душою я русская, люблю Россию и болею за нее так же сильно, как все вы. [...] В Сербии образовалось общество «деятелей русской музыки», ими, как мне известно, устраивается консерватория в Белграде и музыкальные школы. Председателем состоит Ф. В. Павловский (не знаю, кто такой), кроме того, есть там скрипач, виолончелист, в общем целая семья музыкантов: Слатины (они из Харькова), но писать лучше на имя Павловского...» В ее же письме от 16 апреля 1922 г.: «Думаете ли уезжать в Россию, как мне говорили Штрейхеры? Неужели вы рискнете? [...] У меня тоже бывает сильная тоска по родине, но я даже не думаю о возвращении. Посмотрим, что скажет Генуэзская конференция, неужели признает большевиков, — какой ужас тогда ожидает нас, я лично ни за что не вернусь обратно» (оба письма — *P.S.S.*). Штрихи к тексту: И. И. Слатин — известный дирижер и музыкальный деятель, воспитанник Петербургской консерватории, друг П. И. Чайковского и исполнитель его сочинений, глава Харьковского отделения ИРМО. Феофан Павловский — баритон, певший в оперных театрах Киева и Тифлиса, в Москве у Зимина и в Большом, — в 1926 году пришлет заявление на имя директора Русской консерватории в Париже Н. Н. Черепнина с просьбой зачислить его в число профессоров. З. Штрейхер — тифлисский друг, в 1923 году уже в Берлине, и Маркозова там же, в консерватории.

Обратимся снова к жизнеописанию семьи Черепниных (по *B. F.*): «Деньги [на переезд из Константинополя во Францию] прислал их верный друг Вышнеградский, и через шесть недель волокита с получением французской визы была закончена. Это время, хотя и неспокойное, дало возможность молодому Черепнину с его пытливым умом познакомиться с Константинополем, который он позже считал одним из самых увлекательных городов из всех, где он когда-либо бывал. [...] Служба-литургия в греческих православных храмах его очень заинтересовала. По форме она напоминала службу в русских православных церквах, но пение, псалмы, пение священника были совершенно другими и во многом носили восточный характер.

Не менее интересным было открытие турецкого прошлого Константинополя с его дворцами, кладбищами и старинными зданиями. Поездка в Скадар — на другой берег Босфора напротив Константинополя — возбудила у Александра интерес к истории. Здесь старая Турция сохранилась в нетронутом состоянии и напомнила ему татарские поселения в Крыму, где он бывал подростком.

В начале августа Черепнины, наконец, получили французскую визу, а 4 августа сели на маленький испанский пароход "Сан Хосе" и отправились в Марсель. Так же, как и на "Монджибелло", они ехали на открытой палубе, но в этот раз с относительным комфортом, на корме. В их распоряжении был даже стол, и довольные отец и сын сидели за ним и сочиняли музыку. На их пути было Мраморное море, Дарданеллы (где хорошо были видны остатки баз Белой армии), Эгейское и Средиземное море. Греческие острова, Мессина, ярко освещенные ночью, и пролив Св. Бонифация между Сардинией и Корсикой были, вне сомнения, единственными живописными местами во время всего путешествия.

Пароход подошел к Марселю ночью, и пассажиры, проснувшись 13 августа, увидали французский берег, много судов в порту и вне его и суету и толкотню транспорта даже в такой ранний час. Поезда торопливо въезжали и выезжали из коротких туннелей, везде ездили автомобили и грузовики, дым шел из высоких фабричных труб, сверху шумно гудели самолеты.

После стольких лет скудной жизни такое изобилие ошеломляло: Каннебьер кишел народом, большие универмаги были забиты вещами, продуктовые лавки ломились от еды. Здесь было огромное количество булочных, из которых заманчиво пахло хорошим французским хлебом, много соблазнительных кондитерских. Должно быть, для Черепниных было большим облегчением услышать знакомый язык и увидеть вокруг себя людей, живущих в благодатном климате, явно хорошо одетых, сытых, довольных и занятых делом. Николай, как большинство русских, большой любитель рыбы, угостил всех завтраком с буйабесом.

Потом подошло время садиться на поезд до Парижа. С помощью носильщика они пропихнули свой багаж в вагон третьего класса. Молодой Черепнин был заворожен скоростью, с которой шел поезд, и стоял всю ночь, смотря в окно: Авиньон, Валанс, Лион, Дижон и затем — рано утром — Париж! Черепнин писал, что, к сожалению, у него не было фотоаппарата, чтобы снять их приезд на Лионский вокзал: его отец, мать, он сам — все странно одеты, Тушкан, вынюхивающий запах своих французских собратьев на каждом углу, и их потрепанный багаж. "На мне был костюм, который мне дали в Христианском союзе молодежи и который был мне мал, на голове — странная круглая шляпа, а на ногах грузинские (кавказские) национальные туфли".

Первым пунктом их плана было найти крышу над головой. Пройдя немного вокруг Лионского вокзала, они подошли к гостинице "Сити"

на улице Лион, и это маленькое старомодное заведение снизошло до того, чтобы их принять. В их комнате на третьем этаже стояла большая кровать для родителей и маленькая для Александра. В комнате не было водопровода, но гостиница была чистой, цены приемлемые, и они почитали себя счастливчиками, найдя так быстро подходящее "временное" жилье. Они даже не подозревали, что эмигрировали навсегда. Отцу Александра казалось, что его пребывание в Париже в каком-то смысле похоже на его предвоенные приезды, что его пригласят дирижировать оркестром или сочинить что-либо для Дягилевского балета, что скоро международная ситуация как-то прояснится и его попросят вернуться домой на родину.

Рукописи из чемодана Александра скоро нашли свой рынок, и не один, а даже четыре парижских издателя по рекомендации Исидора Филиппа, его преподавателя фортепиано, взялись их опубликовать. Эти сентиментальные пьесы-воспоминания, написанные в детские годы и во время его пребывания в Грузии, неожиданно оказались золотым дном. Сначала он назвал эти пьесы "Примитивы", но Филипп, который всегда обращался к своему ученику ростом в 6,4 фута "мой малыш" (mon petit), возразил против такого названия. Так одна за другой, под разными названиями, стали продаваться эти "блошки": "Багатели", "Эпизоды", "Сюиты" и т. д. Выручки от их продажи, в дополнение к концертам и некоторой помощи от Вышнеградского, хватило, чтобы прожить около трех лет.

В этом рассказе об эмиграции много иронии, в некотором смысле даже жестокой. Александр уехал из России и Грузии почти против своей воли. Он не боялся политических изменений в результате переворотов и 1918, и 1921 года. Оба раза он лишался того профессионального окружения, которое было ему близко. Ему нравилась Петербургская консерватория. Еще больше ему нравилась музыкальная жизнь в Тифлисе, где, по сути, он был "первый парень на деревне", а на его счету много крупных удач в качестве театрального композитора, пианиста-виртуоза и даже музыкального критика. Его очень расстраивало, что всё это надо было бросить.

И всё же в отношении искусства и своей карьеры *Александр* преуспел на Западе, что, возможно, никогда бы не произошло в Советском Союзе. Здесь у него был шанс проверить свои силы в области композиции, рассматривая музыку отвлеченно, что не было бы одобрено в России, даже в довольно спокойное время 1920-х годов. И, что более важно, у него была возможность путешествовать по миру. Работа в Китае и Японии была бы полностью исключена для советского человека. Этому поистине "гражданину музыкального мира" для того, чтобы полностью реализовать свой талант, действительно нужен был весь мир. Изгнание, которое Александр терпел с такой неохотой, было для него в действительности золотым ключом к международному успеху.

С другой стороны, *Николай* Черепнин покидал тот мир, где в ближайшем, по его мнению, у него не было никаких перспектив. Несмотря на то, что его как композитора очень любили на родине и незадолго до отъезда он достиг вершин международного успеха, из-за революционных беспорядков он не видел возможности продолжать там свою карьеру. Он хотел попасть на Запад (где в музыкальной сфере была в основном “нормальная” обстановка), чтобы вернуться к делу своей жизни.

Но в Париже обнаружилось, что Дягилев его бросил, а западная публика отнеслась к русскому постоянному жителю совсем не так, как к “русскому посланцу”. Павлова продолжала давать ему заказы, но они погоды не делали. Чтобы по-настоящему заниматься своим делом, ему требовалась русская среда. [...] Эмиграция, которую Николай принял с такой готовностью, оказалась на деле залогом неизвестности и пренебрежения».

Некоторые суждения, спустя годы и годы, чрезмерно жестки, и атмосфера сгущена. Н. Н. Черепнин пользовался огромным авторитетом, и не только в русской среде; сочинял, дирижировал, директорствовал и преподавал в Русской консерватории, участвовал в делах Попечительного совета и издательства М. П. Беляева. И всё же...

В. В. Щербачев, в прошлом ученик Н. Н. Черепнина (еще в 1916 году А. И. Зилоти исполнил его Первую симфонию), в 1922—1923 годах жил в Германии, одно время думал найти там работу, из Берлина и Дрездена писал большие письма жене, где часто заходит речь о положении русских музыкантов. «В Германии чрезвычайно трудно найти себе нашему брату определенный заработок из-за “патриотизма” немцев...» О Метнере: «немцы его совершенно не признают», «он в очень скверном настроении». О Черепниных: «На днях прочел в газетах, что в Лондоне с большим успехом выступал в качестве прекрасного пианиста с концертом целиком из своих произведений Саша Черепнин» (письмо от 29 декабря 1922 г. из Дрездена); «Саша очень талантлив и пишет что-то вроде Прокофьева». И совсем иное о Черепнине-старшем: «Бедный Черепнин стал совсем старым и больным человеком и очень плохо живет. Когда он приехал в Париж, там, конечно, все его уже совсем забыли, на него это ужасно подействовало...»[8] К Щербачеву в Дрезден приезжал перед тем из Парижа соученик по классу Черепнина в Петербурге, композитор Иван Вышнеградский, — возможно, тут отразились и его впечатления.

Трезвый и вполне практичный С. С. Прокофьев оценивал положение и возможные перспективы существования русских музыкантов «там» и «тут» в письме к другу-музыковеду и литератору П. П. Сувчинскому от 8 июля 1921 года, из Франции в Берлин: «Вашу мысль отправиться осенью в Россию в погоне за “жизнью с искусством” считаю ошибкой. Я думаю, что там теперь все лицо искусства перекошено голодом, пощечинами и слезами за окружающее. Что касается Парижа, то я не знаю, каковы Ваши связи, чтобы начать какое-либо независимое дело. Те же,

кто приезжали с умной головой и пустым карманом, таковыми и остались: Бальмонт, Шухаев, Гресс, Шлецер — все без ничего. Боровский еле-еле. Устроились Кусевицкий да... тенор Смирнов»[9].

Еще — к «атмосфере». В семейный альбом, который «держала», как и весь дом, Мария Альбертовна, ею вклеена заметка Г. А. (Георгия Адамовича) «70-летие К. Д. Бальмонта» (Последние новости, 17 июня 1937 г.), характеризующая не материальную, а духовную сторону бытия ностальгически: «Бальмонт не писал стихов, Бальмонт пел песни, и ликующий голос его слушала вся Россия. [...] Нельзя забыть волны, которая как будто несла Бальмонта на своем гребне и обещала всей стране "весну", по-разному каждым толкуемую. Все это далеко, — как далека недолгая эта русская "весна", как мечты о "преображении бытия", как первые пляски Айседоры Дункан, как репинский студент с курсисткой посреди реки, на треплющем их волосы и шарфы ветру... [...] Как живется Бальмонту теперь, в эмиграции? [...] Утешают его, помогают ему жить и есть "горький хлеб изгнания", вероятно, все те же песни, которые волновали его полвека назад» (*P.S.S.*). Николай Николаевич написал на стихи Бальмонта свои дивные «Фейные сказки». И Бальмонты рядом, обмениваются — внутри Парижа — записками, приглашениями на вечера и концерты, где выступают... Вот одно из приглашений Елены Бальмонт, адресованное всем трем Черепниным (20 августа 1923 г.): «У нас будет лучший французский санскритолог и индуист Сильвэн Леви, который только что вернулся из Индии, где провел целый год у Тагора» (*P.S.S.*). (Небезразлично для Александра, его прошлых и особенно будущих восточных интересов!)

Жизнь Александра Черепнина в первые годы после отъезда из России протекала в родной семье, а после женитьбы и во время поездок тесная связь с родителями поддерживалась ежедневными (ежедневными!) письмами, поэтому отделить его дела, интересы, настроения от деятельности Н. Н. Черепнина и атмосферы семьи невозможно. Сюда же присоединим общение с дедом «Берти» и «дядей Шурой» — с Бенуа.

Семья была необычайно дружная, теплая, отношения родителей между собой и с сыном — близкими и нежными (отсюда, вероятно, мягкость характера младшего). Читая переписку, отмечаешь удивительное «интонационное единство» текстов, общие — принятые в семье — словечки... Родители в нравственном и профессиональном отношениях были для Александра опорой, а он для родителей — любовью и надеждой. Общностью этой дорожили как самым большим богатством. Подробно описывая, как обычно, свои занятия за предыдущий день, Александр замечает: «*хе-хе, обожаечки, мне такая радость именно оттого, что мы, наша Троечка, так друг другу близки, что всё, что одного из них касается, касается и другого близко. И так счастливо живется от такого чувства прочного фундамента, мои милые*» (17 апреля 1927 г. *P.S.S.*). «Мы с нашим сегодня проснулись в очень хорошем на-

строении, ибо и он, и я видели тебя во сне!» (М. А. Черепнина — Александру,12 сентября 1928 г. *P.S.S.*; «наш» — Н. Н. Черепнин).

Проявления чувств в письмах не кажутся ни чрезмерными, ни слащавыми, настолько они органичны и неизменны. Мария Альбертовна в письмах к Саше называет отца «наш милый» или просто «наш», сын для них — «Сашурочка», «Сашуничка», а родители для сына — «обожаечки мои нежнолюбимые».

С семьей в первую очередь связано сохранение «русского» в инонациональной среде, начиная с языка. В письмах и дневниках А. Черепнина, но особенно, конечно, родителей, живет тот язык (не только его лексика, но и, если можно так сказать, поэтика), который был позже безвозвратно утерян. «Драгоценный», «благодарственный», «проведывать», «осведомиться», «усердно» — в иных контекстах и смыслах... Всё же с годами, десятилетиями галлицизмы, англицизмы проникали в речь — неизбежно.

Важная тема общения между сыном и отцом — оперная: поиски либретто. Н. Н. Черепнин, до того к оперному жанру не обращавшийся, написал на рубеже 1920-х — 1930-х годов две оперы: «Сват» (по пьесе А. Н. Островского «Бедность не порок») и «Ванька-ключник» (по Ф. Сологубу). Выбор был сделан не сразу. «*Папочка,* — пишет А. Ч. 4 марта 1927 г., — *прежде, чем окончательно отставить Аввакума, подождем немножко: я привезу тебе о нем и о событиях при нем 3 книги материялов. Он встает в смелую, идейную, культурную личность, я бы его не выменял на Ваньку Ключника, который все-таки стилизация и скорее "Шут" в опере*» (*P.S.S.*). Когда же все-таки выбор был сделан в пользу Сологуба, а особенно в период сочинения и после завершения оперы, сын с сочувствием и даже восхищением отнесся к новой работе Николая Николаевича. Вспоминая недавние впечатления от проигрывания «Ваньки» отцом, 30 августа 1928, на пароходе «Homeric», в Атлантике: «*Столько в нем свежести, столько жизни, постоянно новые приемы, и все это в хорошей настоящей музыке, и рядом с забавным и веселым столько человеческого глубокого и трогательного.*

А лю_ би_ тель я боль_ шой до Вань_ ки ключ_ ни_ ка
А е_ ще ко_ го люб_ лю?— е_ го а_ вто_ ра
И же_ ну е_ го люб_ лю и пле_ мян_ нич_ ка
И дай Бог им всем ско_ рей вмес_ те сви_ деть_ ся
На премь_ е_ ре по_ си_ деть нам на Ва_ нич_ ки!

Очень радостно вспоминать звуки Ванички и думать, что новое музыкальное существо — существует и будет существовать...»

Мария Альбертовна была для обоих композиторов музыкальным авторитетом: «Сегодня весь день перестраивал архитектурно вторую

картину [“Ваньки-ключника”] , которая тебе меньше нравилась, и, кажется, с пользой. Merci за твои впечатления» (Н. Н. Черепнин — М. А. Черепниной,4 августа 1927 г. *P.S.S.*).

Сообщение сыну о концерте 5 ноября 1928 года из произведений двух Черепниных, из Парижа в Нью-Йорк: «Пьерне всю программу очень хорошо провел, но Concerto da Camera прошло с необычайным блеском... Какая это дивная музыка, Сашунечка, это невозможно слушать без ликования и радости в сердце. В “Жуазели” Пьерне добился такой звучности, что оркестр звучал нежно и таинственно... [...] На концерте наш видел Прокофьева; и тот нашего стал просить “Ваньку” ему показать; наш согласился и позвал его, а также Мозжухина и Федю на сегодня в 5 часов. Я же решила их потом угостить, чтобы могли бы посидеть и поговорить, и уж чем другим не удружишь русским людям, как не пирогом, а потому я такой и задумала приготовить! [...] Наш был очень в ударе: играл хорошо и пел на все голоса. Каждую картину вначале объяснял; и, видимо, хоть совершенно разные были то люди, но понравилось каждому. [...] Великий [Прокофьев. — *Л. К.*] был очарователен, ибо вид у него самый боевой и вместе с тем жизнерадостный, а к нам ко всем сейчас тяготеющий!.. “Mystère” (II часть из ор. 37 А. Черепнина. — *Л. К.*) ему страшно нравится, и он находит в нем новое у тебя направление; опять-таки “Ванька” ему тоже искренно нравится. Он его ставит выше “Свата”, считая, что в нем много новой музыки и новый подход к опере [...] Про себя говорил, что сейчас заново оркеструет “Игрока”, для чего и получил весь старый материал от большевиков из Мариинского театра. Еще он говорил, что тебя, Сашунечка, много сейчас в большевиции играют, и говорит, что этому немало он способствовал! Вообще впечатление он производит очень деятельного, энергичного и самоуверенного, но без наглости» (7 ноября 1928 г. *P.S.S.*).

С семьей С. С. Прокофьева общение было достаточно регулярным. Сохранилось несколько писем, которые ниже публикуются. Прокофьев — М. А. Черепниной, 27 февраля 1924 г.: «Дорогая Марья Альбертовна, сегодня без $1/4$ 9 мы чрезвычайно благополучно родили сына, о чем спешу Вам сообщить. Целую ручку. Извините за краткость сообщения. Любящий вас С. Прктфв» (*P.S.S.*). Семейную тему продолжает Лина Ивановна — тоже в письме, адресованном Марии Альбертовне, с которой она состояла в отдельной переписке; 17 июля 1924 г.: «Сережа много работает. Я с радостью снова взялась за пение после годового молчания. Мария Григорьевна выздоровела и чувствует себя бодро. Маленький цветет, растет, смеется громко, держит головку прямо и уже удачно сидит на троне. [...] Сережа интересуется, как поживают композиторы и что они сочиняют нового» (*P.S.S.*).

С. Прокофьев — Н. Черепнину, 24 марта 1925 г.: «Сердечный привет из Монте-Карло. Вернувшись с Апельсинов из Одеколона, пробыли

пару дней в Bellvue и отправились сюда. Спасибо за письмо и felicitation с восшествием на престол. Но какой же я к чорту представитель славной есиповской школы, — я ведь больше ссорился с ней, чем учился. Видел Сашеньку — он цветет. Обнимаю Вас и ручки у Мар. Абрт. целую. С. П.» (*P.S.S.*). Он же — ему же, Париж, 3 июня 1925 г.: «Дорогой Николай Николаевич, посылаю Вам билет на Кусевицкого, который дает мою новую симфонию. А м. б. Вы придете на ген. репетицию в пятницу в 9 ч. у.? Я буду у артист. входа в Opéra без 5 м. 9. Целую. Сердечный привет от Linette. Ваш С. Прокофьев» (*P.S.S.*). Годом позже,2 июля 1926: «Дорогая Мария Альбертовна, передайте, пожалуйста, прилагаемые листочки Ник. Николаевичу — вместе с пожеланиями благополучного пути и больших успехов в городе, куда любил ездить Глазунов. Буду очень благодарен, если Ник. Никлвч. пришлет мне программу концерта, где пройдет моя симфония, а также прессу, если таковая появится на каком-нибудь удобочитаемом языке. Самый сердечный привет от нас обоих. Целую ручки. Ваш С. Пркфв» (*P.S.S.*).

Наконец — но из публикуемых самое раннее — к Черепнину-младшему (Париж, 13 ноября 1923 г.): «Почтеннейший собрат Александр Николаевич, В ночь нашей встречи я потерял голоса моего скрипичного концерта и был так огорчен этим, что никуда кроме objets trouvés (бюро находок. — *Л. К.*) не ходил, поэтому до сих пор не был ни у Вас, ни у папочки и ни у мамочки. Однако, если бы Вы снова дали список приемлемых для Вас времен, я с наслаждением бы посетил Вас. Сердечный привет. С. Пркфв» (*P.S.S.*).

Общение русских музыкантов за рубежом было важным фактором, неотъемлемой частью музыкальной культуры. Эпиграфом к этой главе могли бы стать строки из письма Владимира Ивановича Поля — замечательного разностороннего музыканта, единственного представителя музыкального искусства, которому посвящена отдельная глава в известной книге С. К. Маковского «На Парнасе Серебряного века», — к последнему. В 1950 году он так заканчивает письмо от 14 апреля: «Прилагаю вырезку из сегодняшней "Figaro" и возглас Февронии из оперы Р.-Корсакова (в лесу):

»[10]

«Ауканье» в чужих лесах раздавалось особенно часто в 1920-х годах, стремление найти друг друга и друг другу помочь было жизненно важно. Некоторые письма — как вопли. Тяготы жизни — материальные, профессиональные, нравственные — многих и многих были изве-

стны в доме Черепниных. «Старый ученик», как напоминает о себе А. И. Торлецкий из Загреба 12 ноября 1922 года, зять знаменитого певца (исполнителя героических теноровых партий в операх Вагнера на сцене Мариинского театра) И. В. Ершова, похоронивший жену: «Много воды утекло со времени нашего последнего свидания весной 1914... При перевороте я спасся, но потерял все... Передо мной страшная пропасть полной нищеты... мать угасает от голода и холода... работу найти не могу... Если Вы сами не можете мне помочь, попросите за меня других. М. б. Фелия Литвин захочет поддержать мужа "Зигфридовой дочки", м. б. Прокофьев (мамин родственник через Екатерину Григорьевну Раевскую), м. б. Саша Зилоти... В руки Ваши передаю жизнь бывшего Вашего ученика Шурика... Зная "Павильон Армиды", нельзя не верить в доброту,широту и чистоту его автора» (*P.S.S.*). Судя по позднейшей переписке матери Торлецкого, баронессы фон Штепель, с М. А. Черепниной, последняя какую-то помощь организовала. Это только один из многих сюжетов, одна судьба.

Возникновение Русской консерватории и работа в ней Н. Н. Черепнина породили целый пласт обращений, просьб, предложений, бóльшая часть которых не могла быть удовлетворена, и имена высококвалифицированных музыкантов канули в Лету. Петр Сабуров из Женевы, ученик Лядова, Черепниных и Штейнберга, диплом Петербургской консерватории, с осени 1922 года занял место пианиста в кинематографе, потом нашел частные уроки по гармонии и контрапункту; когда в декабре 1923 года в Женеву приезжал Прокофьев, просил рекомендовать на работу, но Прокофьев ответил, что живет вне Парижа и помочь не может. «С тех пор открылась под Вашим просвещенным руководством Русская консерватория в Париже, о которой я читал в русских газетах и лично слышал от Н. Н. Кедрова», — автор письма готов вести любой из теоретических предметов, но прежде всего гармонию «по системе Римского-Корсакова» (*P.S.S.*). Что сталось с этим,тоже одним из многих?

Хотел бы поступить профессором в Русскую консерваторию и уже встречавшийся Феофан Павловский, певец, окончивший у С. И. Габеля («эвакуировался из России с оставлением Врангелем Крыма»); но его положение неплохое — режиссер оперы, преподаватель оперного класса в музыкальном училище (его письма — *P.S.S.*). Сергей Александрович Траилин, известный петербургский музыкант, сочинения которого рекомендовал к изданию когда-то еще Балакирев, обращается 15 сентября 1921 года из Константинополя (виделись, наверное, там?) к М. А. Черепниной с просьбой сообщить, как устроились и каковы дальнейшие планы. «Мои дела неважные, кое-как дышу, не играю уже 10 дней, т. к. Сад закрылся,а музыканты прибывают» (*P.S.S.*). Траилин позже развил замечательную деятельность в Праге, этом «русском Оксфорде», одном из центров русской зарубежной культуры, многое сделал для консолида-

ции музыкальных сил, для установления связей с «русской музыкальной Меккой» — Парижем.

Русская эмиграция довольно скоро начала организовываться, объединяться в разные кружки, сообщества и т. п. В Париже 1921—1922 годов находим (благодаря упоминавшейся «Хронике...» под ред. Л. А. Мнухина) активно работающие землячества — Петроградское, Московское, Волжское, Воронежское, Крымское, Одесское и др., Союз русских студентов во Франции, Союз русских литераторов и журналистов, Русское общество истории и искусства, Литературно-художественный кружок молодежи, кружок-клуб «Русский очаг», Русское теософическое общество, Научно-философское общество, мощное Русское студенческое христианское движение, Союз русских адвокатов за границей, Русское юридическое общество, Союз русских офицеров — участников войны, Парижское еврейское общество помощи, Общество русских врачей, Русское гимнастическое общество «Сокол» — перечень можно продолжить, но и названное показывает ростки консолидации (и, заметим здесь же, ни одно из объединений не обходилось без устройства концертов, — конечно, как правило, силами русских и с русским же репертуаром, что обеспечивало востребованность массы музыкантов — композиторов и исполнителей).

Первые попытки собрать музыкальные силы Зарубежья относятся к этим ранним годам, годам появления в Париже семьи Черепниных. Еще в феврале 1921 года здесь под председательством барона фон Дризена был организован «Союз русских музыкальных деятелей» — в прессе находим сообщения о вечерах, концертах, лекциях, собраниях, проводимых этим союзом. С первых лет существования за рубежом предпринимались — еще до организации Русской консерватории — и осуществлялись попытки создания преемственности в области музыкального образования. В ноябре 1920 г. в Париже открылись Музыкальные курсы М. Олениной д'Альгейм (напомним, выдающегося интерпретатора вокальных сочинений Мусоргского); в 1921 г. (объявление в «Последних новостях» от 9 октября) — «Петроградская филармония в Париже под рук. г. Заславского. Отделения: музыкальное, драматическое, оперное и балетное». В 1923 году открылась Русская консерватория, получившая имя С. В. Рахманинова, директором и профессором которой стал Н. Н. Черепнин (и где позже, в 30—40-х годах, преподавал и Александр Черепнин), а в 1931-м — Русское музыкальное общество за границей (РМОЗ; в его ведение перешла консерватория).

Из «долгих странствий» автора книги. В Париже найти достаточно представительные материалы о деятельности этих институций не удалось. Они оказались обильно представленными в архиве Русского музыкального общества в Чехословакии, который входил в состав Русского заграничного исторического архива (РЗИА). Самоотверженными усилиями замечательных русских деятелей этот архив, а также Русский куль-

турно-исторический музей в Праге превратились в подлинные сокровищницы материалов о русской эмиграции. Тут, кстати, опубликуем отрывки из писем Валентина Федоровича Булгакова, бывшего секретаря Л. Н. Толстого, возглавлявшего пражский Русский музей, к М. А. Черепниной в связи с ее подарком музею — работами отца, Альберта Бенуа. Акварели А. Н. Бенуа Булгаков называет «прелестными творениями выдающегося художника», а дар Марии Альбертовны — «бесценным» (это уже поздние письма, 1937). В. Ф. Булгаков хранит память о посещении дома Черепниных и о знакомстве с Марией Альбертовной и «высокочтимым Николаем Николаевичем. [...] К большому сожалению, недостаток времени не позволил мне навестить в Париже других выдающихся русских музыкантов и Русскую консерваторию. [...] Через полгода или год я снова побываю в Париже, и тогда непременно навещу тех лиц, которых мне указал Николай Николаевич, и выполню те указания о характере собирания сведений о деятельности эмиграции, какие он мне сделал...» (*P.S.S.*).

Неоценимые сокровища РЗИА были вывезены из Праги в 1945 году, что оценивается в трудах зарубежных историографов как трагедия. Но, хотя и разъятый, расчлененный по разным «ведомственным» архивохранилищам СССР, долгие, долгие годы закрытый для исследователей, он всё же сохранен и ныне доступен[11]. Здесь нашлись обильные материалы о деятельности Русской консерватории и РМОЗ. Дело в том, что в конце 1931 — начале 1932 года организацией Русского музыкального общества в Чехословакии занялись жившие в Праге музыканты. Они запросили у парижских коллег и друзей устав, учебные и концертные программы и т. д.[12]

Эти интереснейшие документы русской музыки XX века должны быть специально изучены. Пока же обратим внимание на количественную сторону, аспекты деятельности и персональный состав. На 1 июля 1931 года членами РМОЗ в Париже были 1260 персон — «любители русского музыкального искусства всех национальностей». Президентом общества был А. Коновалов (бывший царский министр), вице-президентом — композитор, дирижер, педагог Ю. Померанцев (ученик С. И. Танеева); в Комитет директоров входили известные музыканты — М. Муромцева, И. Галамян, Ф. Гартман, А. Мозжухин, В. Поль, Л. Сабанеев и др. Административный совет возглавляла — равно как в Императорском русском музыкальном обществе в России — принцесса (княгиня) Е. Альтенбургская, и входили в него Ф. Литвин, М. Славина, А. Ян-Рубан, А. Бенуа, Л. Конюс, Н. Кедров, И. Рубинштейн, кн. С. Волконский... Не менее интересен список почетных членов (почетное членство с оговоренными в Уставе правами и обязанностями существовало и в ИРМО в России). Назовем — кроме А. Глазунова, А. Гречанинова, Ф. Шаляпина, С. Кусевицкого, С. Рахманинова, Н. Метнера и А. Зилоти (русских «звезд») — только иностранных музыкантов; их перечень поражает

своей представительностью и наглядно показывает сочувствие русской зарубежной музыкальной культуре. Вот отдельные имена: Луи Обер, Пабло Казальс, Альфред Корто, Мануэль де Фалья, Иосиф Гофман, Фриц Крейслер, Виллем Менгельберг, Морис Равель, Леопольд Стоковский, Рихард Штраус, Альбер Руссель, Артуро Тосканини, Жак Тибо, Йозеф Сук, Бруно Вальтер, Феликс Вайнгартнер, Генри Вуд... Устав отражает специфические «русско-зарубежные» условия. Целью Общества, в соответствии с параграфом 2, является «объединение музыкантов и любителей музыки, находящихся за границей, для улучшения моральных, правовых и материальных условий жизни русских музыкантов за границей [...] развивать среди них дух солидарности и укреплять и поддерживать вне России русскую музыкальную традицию и культуру». Для этой цели РМОЗ устраивает концерты, спектакли, собрания, лекции, музыкальные библиотеки, ведет издательскую деятельность, организует конкурсы и т. д. Сохранившиеся программы показывают, как активно — особенно в середине 30-х годов — осуществляло РМОЗ эти задачи.

Судьба Русской консерватории, получившей имя Рахманинова и со временем перешедшей в ведение РМОЗ, весьма сложна. Состав ее преподавателей, особенно в первые годы существования, был блестящ. Изучение сохранившихся программ по классам отдельных инструментов, элементарной теории, гармонии, энциклопедии (такой предмет был в Московской консерватории до революции), оперного, хорового, ритмики, инструментального ансамбля, истории музыки и эстетики показывают явную ориентированность на традиции русских консерваторий. Даже учебники были в ходу те же самые. Со временем, к сожалению, не получая профессионально хорошо подготовленной и нацеленной на профессию музыканта молодежи, консерватория постепенно снижала требования к поступающим и превратилось в учебное заведение для всех желающих, среди которых было много обучающихся «для себя».

Но в период до середины, даже второй половины 30-х годов, и РМОЗ, и Русская консерватория сыграли значительную роль и цели, заявленные в Уставе, выполнялись с честью. Переписка с русскими музыкантами других стран — на примере сохранившегося архива (в Чехословакии) — рисует и общие ситуации, и общие беды, и необыкновенную самоотверженность многих и многих людей. Осенью 1931 года секретарь Русской консерватории Ю. Поплавский (виолончелист, хороший знакомый Чайковского, оставивший воспоминания о последнем дне, проведенном им вместе с великим композитором в Клину...) сообщал, направляя учебно-методические материалы в Прагу и приглашая русских и чешских музыкантов учиться в Рахманиновской консерватории: «В нашей консерватории существует три течения в смысле направления школы, а именно: московское, петербургское и венское; благодаря сосредоточию в консерватории всех наиболее известных в музыкально-педагогической области профессоров, русская консервато-

рия в Париже является главным музыкальным центром всего русского зарубежья, свято хранящим великие заветы самобытной русской школы, столь прославленной теперь во всех странах мира» (там же, ед. хр. 28).

Прага стала считаться «филиальным отделением» РМОЗ. В Уставе, утвержденном Земским Уржадом (текст на русском и чешском языках), цели Общества изложены так: «1) поддерживать и развивать русскую музыкальную культуру в ЧСР; 2) объединять проживающих в ЧСР русских музыкантов, любителей русской музыки и уже существующие русские музыкальные организации и кружки; 3) содействовать чешско-русскому и всеславянскому сближению и солидарности в области музыкального искусства» (там же, ед. хр. 1). Организация Общества (например, разделение на действительных и почетных членов, формулирование их прав и обязанностей и многое другое) была слепком с дореволюционного Императорского РМО. Но возникало и нечто особое, порожденное эмигрантской жизнью: например, отдельная забота о распространении русской музыки среди детей. Возглавил РМО в ЧСР С. А. Траилин, в Правление входили Б. А. Евреинов, И. И. Лапшин — философ и музыкальный писатель. Общество проводило концерты русской классической музыки, выступали и молодые композиторы и исполнители.

Аналогично организовалось и вело работу Общество в Белграде. Оно называлось «Русское музыкальное общество в Королевстве С. Х. С.» И. Витол, латышский композитор, соученик Н. Н. Черепнина, также запросил материалы по РМОЗ, и особенно консерватории.

Стремление поддерживать связь с русскими музыкантами в других странах видно постоянно. Например, в связи с 60-летием Рахманинова «Русские общественные эмигрантские организации в Чехословакии, объединенные в Эмигрантское Совещание» обратились к композитору с такими словами: «[...] в Вашем лице мы чтим не только великого художника, но и выдающегося русского человека, глубоко любящего свою страждущую родину и горячо отзывающегося на нужды русских людей, как томящихся под игом большевиков, так и рассеянных по всему свету» (там же, ед. хр. 29). В 1933 году они знали то, что мы узнали полвека спустя: о помощи Рахманинова «там» и «тут».

А. Глазунов, которого РМО ЧСР в 1932 году поздравило с юбилеем (как и в адресе, обращенном к Рахманинову, в этом письме содержится замечательно точная и тонкая характеристика творческого облика композитора), отвечал: «Составленное в сильных и в то же время трогательных выражениях, оно (поздравление. — *Л. К.*) произвело на меня большое впечатление [...] физически здоровье неважно, но моральное еще на достаточной высоте, и мысли меня не покидают, да и от техники не отстаю» (там же, ед. хр. 11).

Имя Глазунова вновь отсылает нас к Черепниным. Тотчас по приезде Александра Константиновича в Париж, навсегда, Н. Н. Черепнин,

уже «давний» парижанин, начинает хлопотать о его устройстве, материальном обеспечении и особенно публикациях у «М. П. Беляева». Издательство и Попечительный совет, в то время руководимые Н. В. Арцыбушевым (Н. Н. в частной переписке называет его «барином»), очень сократили собственно издательскую деятельность, против чего Черепнин боролся как мог. 25 августа 1928 года он рассказывает жене (в письме из Парижа в Аркашон) о глазуновских делах (болел — нарыв в ухе, посещать было нельзя): «Вчера ... днем съездил к Глазунову и свез ему кой-что из русских книжек почитать, чему он был очень рад. Здоровье его все еще неважно [...] но самочувствие и расположение духа хорошее [...] На столе у него лежит письмо от Ауэра, находящегося сейчас в Париже..., который просит Глазунова к нему приехать, ибо он не может сам выезжать. Так, значит, старым друзьям и не удастся повидаться, а им есть что вместе вспомнить. [...] Мне удалось убедить барина в необходимости составить вместе с Ольгой Николаевной [1 нрзб.] жизни Глазунова в Париже и на выяснение всех его возможностей, с одной стороны, и надобностей, с другой, — сейчас же назначить ему ежемесячное содержание в требуемом размере из сумм Беляевского издательства!!!» (*P.S.S.*).

Через неделю, 31 августа, — сыну, о делах Глазунова: «В Консерватории масса писем о приеме, и совсем другой ученик пошел, все больше уже с солидной подготовкой или уже окончившие в других странах те или иные учебные заведения [...] Вечером был с барином у Глазунова, которого нашел en forme и как ни говори, а очень было мне приятно его видеть, мне кажется, что и ему тоже. [...] выйдя от Глазунова, я повел барина в кофейню и в самой категорической форме заявил ему о необходимости печатания всех сочинений Глазунова, привезенных им и имеющих быть им написанными с уплатой ему вперед гонорара, на что и получил его согласие (sic!). Т. о. Беляевское издательство опять становится издательством. Дай-то Бог!» (*P.S.S.*).

Поддерживал Н. Н. Черепнин и старого петербургского друга Ф. С. Акименко (у него, ученика Римского-Корсакова и Лядова, некогда брал уроки Стравинский). Уже во второй половине 30-х годов, Акименко — М. А. Черепниной: «Милая Машенька, спасибо за присланные деньги, в которых хронически нуждаюсь»; «на всякий случай посылаю тебе 5 билетов на мой концерт — м. б. тебе удастся их продать лицам, которые интересуются моей музыкой» (концерт должен был состояться в доме графа Сен-Мертен)... (*P.S.S.*).

На протяжении двух десятилетий — в 20-е и 30-е годы — русская музыка звучала и в крупных парижских залах — когда выступали С. Рахманинов, С. Прокофьев, А. Боровский, Н. Орлов, В. Горовиц, Я. Хейфец, уже знаменитые, — и в других разнообразных помещениях — в маленьких театрах, залах учебных заведений, салонах. Первое выступление Александра Черепнина, след которого удалось найти, — 9 декабря

1921 года, «Вечер Н. Кузнецовой в пользу школы Ю. Э. Озаровского при участии Г. М. Поземковского, В. В. Абазы и других артистов, а также композитора А. Н. Черепнина (квартира М. С. и М. О. Цетлиных)». В поставленном «на широкую ногу» литературном салоне поэта и критика М. С. Цетлина помещалось до 100 человек (там прошел, например, вечер И. Бунина, организованный комитетом помощи русским писателям). 2 июля 1922 года А. Черепнин участвует в концерте-лекции композитора Л. И. Саминского «О музыке народов России (армян, грузин, татар)».

Дальше выступления Черепнина всё учащаются и определенно принимают характер авторских вечеров. Так, 4 ноября 1924 года в программу концерта вошли Соната a-moll, Маленькая сюита, Славянские транскрипции. Рецензии появлялись в ведущих ежедневных русских газетах. Отзыв В. Вальтера: «В своем концерте А. Черепнин показал, что он не только вполне законченный, блестящий пианист, но и один из интереснейших молодых композиторов. Капитальным номером программы, составленной из его произведений, была новая фортепианная соната. В этой сонате, пожалуй, особенно ясны основы творчества композитора. Черепнин очень современен не только новизной гармоний, склонностью к сложной контрапунктической постройке, но и самим подходом к музыке. Темперамент его — очень большой — всегда подчинен строгой композиционной четкости, его музыкальная постройка всегда ясна. Темы отчетливы, очень своеобразны и выразительны. Но выразительность эта не назойлива, слащавой сентиментальности не найти в его вещах. [...] Хотелось бы отметить еще одну особенность творчества А. Черепнина — оно глубоко национально. Его обработки песен (“Эй, ухнем”, “Вниз по матушке по Волге” и др.) очень оригинальны. Очень удачна обработка “Эй, ухнем” — мощная и страшная; мне кажется, что до революции так обработать эту песню было бы трудно. А. Черепнину несомненно предстоит выдвинуться в число значительнейших русских композиторов»[13]. В. Г. Вальтер, автор рецензии, — скрипач, музыкальный писатель, воспитанник Петербургской консерватории — до отъезда из России опубликовал десятки брошюр, учебных пособий, статей в «Русской музыкальной газете», «Речи», «Вестнике Европы», вел музыкальный отдел в словаре Брокгауза и Ефрона, в Париже — профессор Русской консерватории, один из самых известных критиков.

Стремление оценить место А. Черепнина в среде русского музыкального Зарубежья и даже вписать его в некий общерусский процесс находим в двух статьях Б. Шлёцера: «Мне уже приходилось писать о композиторе А. Черепнине как об одном из наиболее талантливых представителей русской музыкальной молодежи. О тех, что сейчас работают в России, мы знаем слишком мало, и большею частью из вторых рук; но, насколько мы можем догадываться, то, что делает сейчас молодой Черепнин, давно потерявший контакт с русскими музыкальными центрами,

все же находится в какой-то связи с творчеством московской и петербургской молодежи, стремлениями ее к чистой музыке, с ее поисками неоклассического стиля».

Это 1924 год, — и год спустя его же интересная развернутая статья и важный, тоже русский контекст: «Мы констатируем, что, несмотря на вековое почти свое существование и непрерывное развитие, русской музыкальной школе — термин этот достаточно обширен, чтобы включить и Стравинского, и Мясковского, и старшего Черепнина, и Гнесина, — оскудение не угрожает. На смену одного поколения, находящегося в полном расцвете сил, подходит уже новое; представители его еще испытывают влияние своих старших товарищей. Но они заявляют также и о своем. Интересны эта смена, это движение, подчас и борьба; недавно еще мы причисляли С. С. Прокофьева к “начинающим”, видели в нем юношу с неоформленной еще музыкальной индивидуальностью, воспринимающего и преломляющего влияния старших — Стравинского, Скрябина... Но оказывается, что Прокофьев, в свою очередь, уже действует на более юных, по отношению к которым он играет роль “мэтра”, стиль которого копируется и ассимилируется... Именно с С. С. Прокофьевым хочется сопоставить и связать молодого А. Н. Черепнина, они созвучны. Имею в виду Прокофьева-лирика, Прокофьева последних двух, трех лет [...] Увлекает и чарует непосредственность музыки А. Н. Черепнина; отсутствие в ней всякой преднамеренности и рассудочности. Именно таково должно быть творчество юноши. Беззаботное, легкое, богатое вдохновением, изобильное, подобно весеннему потоку изливающееся. [...] Непосредственность творчества, его “стихийность” приводят иногда к банальности, к той “сырой” страстности или чувствительности, которые так портят нам Чайковского. Впрочем, не думаю, чтобы опасность эта особенно угрожала А. Н. Черепнину: в нем, точно так же, как в С. С. Прокофьеве, доминирует над психологом музыкант. Его произведения — прежде всего звуковые системы, и слушатель определенно ощущает, что композитор наслаждается игрой своих звучаний, их пляской, их зыбкой архитектурой.

Еще характерная черта в А. Н. Черепнине: его тяготение к многоголосным построениям и легкость, ясность и свобода его полифонии [...] Критики питают пристрастие к классификациям. [...] Но А. Н. Черепнина я никуда не могу определить. [...] Иногда он пишет очень просто, почти наивно, иногда же поражает свежестью и изощренностью своих гармонических оборотов, капризными изломами мелодических линий. Назовем ли мы его, как и Прокофьева, нео-классиком? Во всяком случае, мы вправе многого ожидать от него»[14]. Б. Ф. Шлёцер внимательно следил за развитием Александра Черепнина, и с его рецензиями уже во французской музыкальной прессе мы встретимся в следующей главе. С неоклассицизмом в его зрелом проявлении А. Черепнин имел не много общего, но в остальном портрет композитора нарисован ярко и точно.

Так оценивала младшего Черепнина музыкальная критика Русского Зарубежья. Вернемся, однако, к очерку музыкальной жизни «русского Парижа» и отметим другие интересные по составу или программе вечера с участием А. Черепнина. 6 марта 1926 г.: «Русская консерватория. Концерт из произведений С. Прокофьева, И. Стравинского, А. Черепнина. Вступительное слово о русской музыке сказал Б. Ф. Шлёцер (Географический зал)». 9 июня 1926 г.: «Большой концерт, посвященный русским композиторам, проживающим за границей. В программе произведения Ив. Вышнеградского, В. Дукельского, А. Лурье, Н. Набокова, А. Черепнина (при участии авторов), а также сочинения И. Стравинского и С. Прокофьева. Зал Плейель». 12 ноября того же года: «Вечер русской музыки. Концерт в пользу студентов и гимназистов с участием квартета Н. Кедрова, Нины Кошиц, А. Н. Черепнина, В. Г. Вальтера. Зал Трокадеро». 18 декабря 1927 г.: «Русская консерватория. Лекция профессора В. Г. Вальтера, посвященная современной камерной музыке. Музыкальная программа из сочинений Мясковского, Прокофьева и А. Черепнина в исполнении виолончелиста проф. П. Грюммера (Кёльн), проф. В. Г. Вальтера и А. Черепнина. 27, улица Петит-Отель». Предъявление себя в качестве русского композитора в рамках русских концертов было важной стороной национальной самоидентификации (при том, что в эти же годы разворачивалась и «европейская» линия Александра Черепнина).

Такой же акцент был в деятельности русских музыкантов-исполнителей (истоки ее в Париже, связанные с музыкально-театральным творчеством С. П. Дягилева, также известны достаточно хорошо), игравших отечественную музыку разных периодов.

После 1918 года пропаганда русской музыки, прежде всего классической, в странах Европы, в Северной и Южной Америке была продолжена, развита, многократно умножена прежде всего силами музыкантов эмиграции. Это важнейший аспект их миссии. Разумеется, и новые сочинения игрались (особенно если речь шла о Стравинском или Прокофьеве), притом в лучших залах и лучшими же артистами; особенно велика в этом отношении роль на концертных эстрадах мира дирижера С. Кусевицкого. Наряду с также уехавшими А. Зилоти, Н. Малько, Э. Купером, он был одним из лучших дирижеров дореволюционной России. С. Кусевицкий и за рубежом создал оркестр, Общество «Симфонические концерты Кусевицкого», в которых постоянно исполнял, наряду с мировой классикой и современной западной музыкой, вновь написанные сочинения русских авторов: практически все Прокофьева, Первую симфонию («Диалектическую») А. Лурье (на протяжении следующих лет ее играли также другие великие дирижеры — Стоковский, Мюнш, Фуртвенглер, Менгельберг), его же Вторую («Кормчую», наряду с Ансерме), сочинения А. Черепнина и многое другое.

Всё же основу репертуара музыкантов Русского Зарубежья составляла отечественная классика. С потоком эмиграции она выплеснулась на

оперные сцены и в концертные залы. Это была во многих случаях осознанная художественная задача. В рукописных мемуарах Э. Купера (при издании его воспоминаний даже в 1988 году оказалась сокращенной часть, касающаяся периода эмиграции!) отражена эта постоянная забота. Э. Купер, дирижер Императорских театров, затем Русских сезонов С. Дягилева («Борис Годунов» с Шаляпиным, 1908/09; спустя несколько лет — первые исполнения в Западной Европе «Князя Игоря» Бородина, «Хованщины» Мусоргского), после окончательного отъезда из России где только не ставил русские оперы: от Буэнос-Айреса (1924, «Борис Годунов») до Риги (1926—1928). «Понятно, что тяготение мое было в направлении русского искусства, и поэтому и в Риге, и в Ковно я довольно усердно настаивал на исполнении русского репертуара», — пишет Купер[15]. В Риге он поставил и «Князя Игоря», и «Демона» А. Рубинштейна, и две оперы Мусоргского, и две — «Онегина» и «Пиковую даму» — Чайковского, и несколько Римского-Корсакова, в том числе «Сказание о невидимом граде Китеже».

Судьба этой последней — особая. Поздний шедевр композитора, «русский Парсифаль», проникнутый глубоким религиозным чувством, на советских сценах со второй половины 20-х годов запрещенный, долго звучал только за пределами России. В 1926 году на сцене Гранд-Опера (в концертном исполнении, антреприза кн. Церетели) «Китежем» продирижировал Купер. Далее судьба этого произведения оказалась связанной с замечательным художественным коллективом — Русской частной оперой, близкой Черепниным.

«Китеж», как и другие русские классические оперы, шел в огромном и всегда переполненном Театре на Елисейских полях. К каждому спектаклю выходила книжка-программа большого формата с цветными вклейками декораций и костюмов К. Коровина, И. Билибина и других знаменитых художников, с фотографиями солистов и постановщиков и обзором французской прессы, откликнувшейся на премьеру... Критики прямо связывали качество спектаклей и их успех с двумя обстоятельствами: с традициями русских Императорских театров, где прежде работали едва ли не все солисты и дирижер Э. Купер, а также — с памятными парижанам (тогда еще сравнительно недавними) «Русскими сезонами». Процитируем одну из многочисленных рецензий: «“Сказанием о невидимом граде Китеже и деве Февронии” Русская частная опера закончила цикл постановок текущего сезона (1928/29. — *Л. К.*). В целом это явилось подвигом большого значения. Мы, русские, наслаждались радужным видением былой и живой еще Руси. Перед нами прошла Русь языческая, в “Снегурочке”, Русь Киевская, былинная в “Князе Игоре”, Русь сказочная в “Царе Салтане”, и, наконец, Русь религиозно-мистическая в “Сказании о граде Китеже”. Но и иностранцы также с явным восхищением оценили зрелище не знакомой еще им красоты, и спектакли русской оперы проходят при неизменных аншла-

гах»[16]. Эта труппа была организована по инициативе и на средства М. Н. Кузнецовой-Массне; в Мариинском театре она, тогда Кузнецова-Бенуа, была первой Февронией, а в Париже, наряду с этой партией, спела также партии Ярославны и Снегурочки. Мария Николаевна была теткой Александра Черепнина (по ее первому браку).

Наряду с М. Н. Кузнецовой, на оперных сценах разных стран выступали прославившиеся еще в России Д. Смирнов, И. Тартаков, Н. Ермоленко-Южина, Н. Кошиц, М. Давыдова, К. Кайданов, Е. Здановский, Е. Садовень, Г. Поземковский, К. Запорожец, А. Мозжухин, А. Антонович, М. Куренко, М. Славина, Ф. Литвин и многие другие. Вершиной не только русско-зарубежного, но и мирового оперного искусства был Ф. Шаляпин; он выступал и у Кузнецовой-Массне, и в театрах многих стран.

Еще один сюжет, связывающий «Китеж» с именем Н. Н. Черепнина, выходит за пределы Парижа. «“Китеж” по-чешски» — так называется статья Вл. Поля. Спектакль был осуществлен к 50-летию оперного театра в Брно по инициативе театра, собственными артистическими силами — «событие исключительного музыкального значения и для нас, русских, особенно ценное [...] Колоритный балалаечный оркестр был набран — трогательная подробность — из русских студентов, обучающихся в Брно». Спектаклю предшествовали речи: «В числе говоривших был и достойный ученик Римского-Корсакова композитор Н. Н. Черепнин, который по возвращении в Париж любезно поделился со мною своими впечатлениями. Выехав в Брно по приглашению директора театра и по просьбе А. К. Глазунова и Н. В. Арцыбушева, своих коллег по ведению издательства М. П. Беляева, Н. Н. Черепнин провел две недели в непрерывном, искреннем и плодотворном сотрудничестве с героями спектакля на репетициях “Сказания”. Успех первого представления был совершенно исключительный. [...] многие чехословацкие, австрийские и немецкие сцены серьезно заинтересовались Китежем [...] Н. Н. Черепнин полностью подтверждает высокие отзывы прессы о замечательном дирижере, глубоко талантливом Зденеке Халабале, о культурнейшем режиссере докторе Бранко Гавелло и об артистах...» Оформил спектакль приглашенный из Парижа И. Билибин[17].

Перечислить выдающихся инструменталистов, выступавших в эти годы в Париже с циклами концертов и отдельными вечерами, невозможно. Имена пианистов А. Боровского, В. Горовица, А. Браиловского, А. Дорфман, скрипачей Я. Хейфеца, М. Эльмана, Р. Гарбузовой, И. Галамяна, Л. Любошиц, виолончелистов Г. Пятигорского, И. Пресса ни в какой мере не исчерпывают корпус артистов, постоянно игравших русскую музыку (это был их естественный «знак») и, что не менее важно, обогащавших мировую концертную практику плодами русской исполнительской школы. Вокалисты постоянно давали сольные концерты в крупных престижных залах и в залах поменьше, а также в помещениях разных обществ — как оперные певцы, так и камерные, — например,

М. Оленина д'Альгейм или А. Ян-Рубан (жена Вл. Поля, которой он постоянно аккомпанировал). Просветительские традиции концертной жизни дореволюционной России были продолжены в части чтения лекций перед концертами или — как у оркестров и инструменталистов — проведением «исторических концертов», циклов. Один пример: в 1923 году известный певец А. Александрович провел в Театре Елисейских полей (ок. 2000 мест) девять концертов русской музыки, первый посвятив народной песне, второй — музыке доглинкинского периода и т. д., закончив Стравинским, Прокофьевым, Гнесиным и Н. Черепниным. Первым в истории исполнительского искусства осуществил цикл исторических концертов (фортепианной музыки) сначала в России, затем в США, как известно, Антон Рубинштейн.

Но сферой публичных исполнений отнюдь не исчерпывалось звучание русской музыки в странах пребывания наших соотечественников. Благодаря упоминавшейся 4-томной «Хронике...» под ред. Л. А. Мнухина мы имеем представление о других — массовых — явлениях. Например, 4 мая 1930 года состоялся благотворительный вечер в пользу русских беженцев с участием М. Кузнецовой, Д. Смирнова, знаменитой русской танцовщицы Иды Рубинштейн и Сары Бернар. Да, великой французской драматической актрисы, — в «русских» вечерах и кружках постоянно принимали участие лучшие художественные силы стран пребывания. На протяжении всего 1920 года — «четверги» «Русского артистического общества», «Музыкальные утра для русской молодежи» и бесконечное множество других, где звучала популярная русская классика от Глинки до Чайковского.

Разрозненные и пока нам известные далеко не полностью факты бытия русской классики в разных странах, городах, дополнительно свидетельствуют о массовости этого явления. «Золотой петушок» силами «Студии русского театра» (возможно, любительской) при огромном наплыве публики (Гельсингфорс, 1933), концерт Общества «Баян» памяти Римского-Корсакова (Рига, 1933), необычайно широко отмечавшиеся юбилеи Глинки (и отдельно — «Жизни за царя»), Мусоргского, Чайковского.

Было бы неправильно не упомянуть о русской песне на эстраде, о цыганах, балалаечных ансамблях и т. п. Здесь были свои «звезды»: знаменитая Н. Плевицкая, чья блестящая и трагическая судьба достаточно известна; А. Вертинский, имевший огромный успех на пространствах эмиграции от Шанхая и Харбина до Бухареста и Варшавы, до США, выступавший, как и другие, в русских ресторанах Парижа; Ю. Морфесси, чья популярность была почти так же велика; цыгане Настя Полякова, Михаил Вавич, Анна Шишкина и многие другие. Нередко они вынуждены были снижать уровень до «ширпотреба», но и они, они тоже обозначали «русское присутствие» в музыкальном Зарубежье, удовлетворяли

запросы определенной части русской и (может быть, еще более) иностранной публики.

Особо должно быть выделено хоровое искусство, неотъемлемое от русского музыкального мироощущения и столь богато развитое. Кстати, это единственный род исполнительства в Русском Зарубежье, где репертуар был исключительно русским. Многие хоры исполняли и светскую музыку, и духовную, пели и в храмах, и на концертной эстраде. Не пытаясь назвать и перечислить многочисленные хоровые коллективы, скажем лишь о самых выдающихся явлениях в этой области. Хоровая культура, что естественно, оказалась более укоренена в славянских странах пребывания. Прежде всего в Чехословакии. В Праге выходил «Русский хоровой вестник: ежемесячное издание, посвященное русской хоровой жизни за границей» — за 1928 год появилось девять номеров; печатались «Русские хоровые сборники» и др. Всё это выпускало издательство при Общестуденческом русском хоре имени А. А. Архангельского. Последний был широко известен в России, которую он покинул незадолго до кончины (умер в 1924 году), как петербургский регент, организатор замечательного хора, автор оригинальных сочинений и обработок народных песен, издатель хоровой литературы и педагог. За считанные месяцы своего пребывания в Праге Архангельский сделал очень много для русско-зарубежной хоровой культуры.

Прославлено было в эмиграции имя Н. П. Афонского, в прошлом воспитанника Киевской духовной академии. Наряду с работой церковного регента сначала в Германии, затем в Александро-Невском соборе в Париже, он создал Митрополичий хор, который давал и концерты духовной и народной музыки, в частности выезжал в разные европейские страны, в США и Канаду. Последние два десятилетия жизни, с 1950 года, Афонский был регентом кафедрального собора в Нью-Йорке. Высоким уровнем отличалось исполнение Русского хора под управлением В. Ф. Кибальчича. Менее известны часто выступавшие Русский хор В. Л. Мальчевского, хор «Садко» И. А. Титова, Кубанский войсковой хор... Но, безусловно, самой большой, всемирной славой пользовался Донской казачий хор под управлением Сергея Жарова. Воспитанник Московского синодального училища церковного пения, бежавший из России в 1921 году после разгрома армии Врангеля, он, сначала на острове Лемнос, затем в Болгарии создал свой хор. За годы гастрольной деятельности хор дал свыше восьми тысяч концертов, вызывая восторг и у С. Рахманинова, и у Вел. Княгини Марии Павловны, адресовавшей хору по случаю трехтысячного концерта в 1935 году письмо на 8 страницах, — и у простых русских людей.

Еще одно общекультурное явление, имевшее огромное значение для консолидации сил Русского Зарубежья и неотрывное от музыки (Черепнины — и отец, и сын — в разные годы принимали в нем участие) —

Дни русской культуры, отмечавшиеся в день рождения Пушкина. Почин положили русские в Эстонии в 1924 году. Осенью того же года в Праге, в рамках «Совещания по борьбе с русской денационализацией», было решено распространить эту инициативу, и уже в следующем, 1925 году такие «Дни» проводились в Америке, Болгарии, Германии, Латвии, Польше, Турции, Финляндии, Франции, Чехословакии, Швейцарии, Эстонии, Югославии. В сборнике, посвященном «Дням русской культуры», проф. Е. Ф. Шмурло писал, указывая на опасность «утраты чуткости к своему родному»: «“День русской культуры” ставит себе целью — в одних освежить, в других заново посеять сознание нашей “русскости”, указать на те вечные ценности, какими владеем мы...» И далее, обозревая эти ценности: «русская музыка от Глинки до Скрябина включительно есть русская музыка, и как таковую ее особенно ценят за границей»[18]. Естественно, русская музыка была неотъемлемой частью празднеств. Из состоявшихся в разные годы концертно-просветительных программ назовем лекцию кн. С. М. Волконского «Пушкин и русская опера», музыкально богато иллюстрированную; концерт из «произведений русских композиторов, вдохновленных гением Пушкина» (так в печатной программке) в зале Плейель (1937, большой юбилей), где известные артисты Русской оперы исполняли отрывки из опер Чайковского и Мусоргского, Квартет Кедрова — «Памятник» Гречанинова и «Три ключа» Н. Черепнина; во втором отделении этого концерта прозвучала «Сказка о рыбаке и рыбке», причем текст Пушкина читал писатель А. Ремизов, а музыкальные иллюстрации Н. Черепнина исполнил П. Ковалёв; в завершение С. Лифарь исполнил им самим поставленный Танец витязя из «Руслана и Людмилы»... Открывшиеся нам сведения о масштабах эмиграции, о миллионах россиян, рассеянных по миру, делают понятными и размах этих празднеств, и их значение как для аудитории, так и для самих творцов. Не случайно так обильна музыкальная мемуаристика Русского Зарубежья — например, «чайковскиана»: почти все лично знавшие Чайковского оказались «там»[19].

Все описанные факты и процессы протекали на глазах Александра Черепнина, при участии его и его отца, их ближайших друзей-музыкантов и имеют прямое отношение к дальнейшему сложению его творческой биографии.

И еще — надо не забыть братьев Бенуа — деда и «дядю Шуру», собственно, двоюродного деда. Альберт в 1936 году был награжден орденом Почетного легиона; жил он, впрочем, весьма скромно, в пансионе, поддерживаемый, как это называлось в семье, «присыпочками» Александра, когда последний имел к тому возможности. В США А. Ч. пытался предлагать акварели деда — и без особого успеха...

Александр Бенуа, участник многих важнейших театральных событий, продолжал и свою литературную деятельность. Еще в Петербурге, в газете «Речь», он систематически публиковал свои «Художественные

письма». В эмиграции статьи-эссе с таким же названием регулярно появлялись в ведущей ежедневной русской газете «Последние новости». Основные из них собраны ныне и изданы в огромном томе. Но сюда не вошел большой некролог, посвященный брату, — два газетных «подвала», сочетание мемуара и биографического очерка, семейной хроники и искусствоведческого исследования. Альберт Бенуа, талантливый музыкант, пианист-импровизатор; Альберт Бенуа, русский европеец; Альберт Бенуа, до конца дней остававшийся самим собою, прежним; чье искусство, особенно раннее, «всегда будет пленять, как пленяет в искусстве все искреннее, непосредственное, от полного сердца сказанное, сказанное с той уверенностью и с той легкостью, которые даются лишь художникам, знающим свое дело в совершенстве...»[20]

...А. Калугин, русский человек, живший в Буэнос-Айресе, составил из вырезок газет разных стран четыре больших альбома «Некрополис» (за 60-е и 70-е годы; хранятся в Москве, в Библиотеке-фонде «Русское Зарубежье») и в предисловии к тому 1-а с горечью сказал: «История России пишется по государям, история русской православной церкви — по митрополитам и патриархам, а история эмиграции — по некрологам...»

«Русское присутствие» в Париже, ставшее существенным культурным фактором, осознавалось как таковой самими участниками процесса, хотя вплоть до 30-х годов люди «сидели на чемоданах». Еще в 1927 году (10-летие Октябрьских событий вновь и вновь обращало взоры к оставленной стране) популярнейший журнал «Иллюстрированная Россия» поместил стихи Лери (В. А. Клопотовского; № 40 (125), с. 4): «Настанет день (теперь он ближе, / Чем можно было ожидать)/ Не будет больше нас в Париже, / Домой вернемся мы опять! [...] И много радостей нанижем / Мы в этот долгожданный час.../ Но думали ли вы хоть раз / О том, что станется с Парижем, / Когда Париж лишится нас? [...] Закроют русские кутюры, / Не будет русских поваров, / Не будет больше «Дней культуры», / Не станет русских вечеров»... Такие вот мечтания...

«Музыкальное творчество в эмиграции» — так назвал свою статью один из наиболее заметных и влиятельных музыкальных писателей Зарубежья, Леонид Сабанеев. Это, насколько нам известно, едва ли не единственная статья, ставящая задачу рассмотрения проблематики, вынесенной в её заглавие. Написанная в конце 30-х годов и опубликованная в серьезном и авторитетном русском зарубежном журнале, она, как и ее автор, заслуживает внимания[21]. Л. Сабанеев был учеником С. И. Танеева, одним из самых близких. Он прошел под руководством Танеева комплексную программу обучения (гармония — музыкальная форма — полифония — композиция) и вышел из этой школы высокопрофессиональным музыкантом. Основной сферой его творческой деятельности стали музыкальная наука и критика. С 1900-х годов он со-

трудничал в журналах «Музыка», «Музыкальный современник», а позже «К новым берегам». Его книги о Скрябине — монографическая и мемуарная — не утратили значение и сегодня. За рубежом (после 1926 года) Сабанеев выпустил книгу о Танееве, активно печатался в газетах и журналах, был профессором Русской консерватории.

Упомянутую статью Сабанеева хочется рассмотреть вместе с другой его работой, появившейся в том же журнале годом позже и названной достаточно категорично «Творческий кризис в музыке»[22]. Такое объединение оказывается убедительным, если учесть, что композиторы, уехавшие из России, попали не только в иной мир, с другими приоритетами и пристрастиями, с иными типами отношения к творцу и функционирования музыки, но и в «рубежную» стилевую эпоху. Принципиальные перемены в искусстве, начавшиеся еще в 1910-е годы, захватили некоторых русских композиторов и были продолжены отечественным «молодым авангардом» в следующее десятилетие, но в России вскоре пресечены; даже сведения о поисках, о новых сочинениях доходили сюда из-за границы всё реже и со всё большим трудом. Зато композиторы эмиграции оказались в европейском «котле», где конфронтация «старого» и «нового» была особенно яркой и никакими нормами не регулируемой. В этом были и свои плюсы, и минусы.

Значительная — притом, за исключением Стравинского и Прокофьева, наиболее заметная и известная — часть русского композиторского «корпуса» за рубежом не только сформировалась при жизни Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева, но и, по сути, была прямым продолжением их традиций. Имена композиторов старшего поколения не просто ассоциировались с оставленной Россией, но и воплощали «русское» в музыке именно так, как оно отложилось в слуховом опыте их — также эмигрировавшей — аудитории. Их место в русском музыкально-историческом процессе было уже обозначено и понятно; подобно Бунину или Куприну, они, продолжая писать, оставались самими собою; не оставаясь вовсе глухими к протекавшему рядом с ними художественному прогрессу, не могли и не хотели стать его участниками; среди них было много эпигонов.

Л. Сабанеев, который отнюдь не был консервативен, принадлежал к этому же поколению. Потому так интересны его суждения о музыкальном творчестве эмиграции на этом историческом рубеже художественных эпох. Многое из того, что он пишет, сегодня само собою разумеется. Но, сказанное в условиях определенного места и времени, является ценным свидетельством. В том, что кризис музыкального творчества налицо, автор не сомневается: музыка, один «из самых чувствительных барометров культуры», не может не отражать состояния общественного и художественного сознания; «повсюду мы замечаем повышенный интерес творящих искусство к отдельным, узким частностям [...] разращение отдельных тканей музыки ... намечается сильнейший разрыв между теми,

кто музыку творит, и публикой...» (22, 386). На примерах творчества Дебюсси и Скрябина, Р. Штрауса и Стравинского, Хиндемита и Прокофьева автор статьи констатирует как перерождение мира «звуковых отображений» — их усложнение, деформированность, — так и адекватное этому перерождение языка музыки, всех его элементов.

На таком тревожном фоне и в контексте своей проблематики рассматривает Сабанеев музыкальное творчество «зарубежной России». Оно блистает именем Стравинского, широко известны и ценимы Рахманинов и Метнер, Гречанинов и Николай Черепнин. «Есть и относительная молодежь... настоящей, совсем юной молодежи, правда, нет, и это трагично и заставляет задуматься над музыкальной судьбой зарубежья. Впрочем, не будем очень задумываться — ибо мы уже приближаемся к предельным срокам жизни всякой эмиграции, после чего она или впитывается обратно в свою страну, или ассимилируется в чужой» (21, 383). Но востребованность именно вновь сочиняемой музыки — как и всякой новой музыки — весьма проблематична. К этим трудностям прибавляются и иные, весьма существенные: материальное положение как четырех русских музыкальных издательств за рубежом, издающих новые сочинения редко и малыми тиражами, так и аудитории — публики, попросту не имеющей денег на посещение концертов. Л. Л. Сабанеев рассматривает весь «спектр» русского зарубежного музыкального творчества как бы «справа» «налево» — от Метнера, Рахманинова, Гречанинова — к Стравинскому, к которому относится несочувственно. Принимая как данность мировую славу Стравинского, Сабанеев отзывается о нем как о холодном, расчетливом мастере, сделанном «из совершенно иного психического материала, чем вся серия предшествовавших русских композиторов», отрицающем в музыке «примат выразительности» (231, 400—401). О Прокофьеве он не говорит по «формальной» причине: вернувшийся в СССР уже не относится к корпусу эмиграции. Причины отъезда Прокофьева активно обсуждались в среде Русского Зарубежья. Иные говорили, что он не выдержал конкуренции с «Великим Игорем». Р. Гуль в книге «Я унес Россию...» объясняет этот факт «природной экстравагантностью» музыканта, приобретшего «громкое мировое имя» в качестве композитора и имевшего «бушующий успех» как пианист; этот поступок Прокофьева, по мнению Гуля (его книги, упомянутые ранее, создавались уже после смерти композитора), имел плачевные художественные и биографические последствия. Сабанеев в своей статье видит причины «бегства» Прокофьева в условиях бытования русской музыки в Зарубежье: «И ему не хватило воздуха и русского понимания, и ему захотелось к своей публике. Ведь русский мир музыкального “понимания” был и есть огромный и совершенно самобытный мир, равноправный с европейским, — он имел глубокий, уже давно утраченный европейский народный этнический резонанс» (21, 397—398).

Говоря о «младшем поколении», Сабанеев первым называет Александра Черепнина, «портфель которого насчитывает массу композиций», отмечая в его музыке влияние «новых германских авторов и Прокофьева»; сама музыка представляется критику «деятельной», «бодрой», «многозвучной», «подвижной», но «бездумной», направленной «к исканию и нахождению любопытных и пикантных звуковых комбинаций» (21, 407). Сходные упреки адресованы Н. Набокову, другим молодым авторам. Весьма многозначительно заключение автора: «Если окажется, что зарубежное творчество не встречает резонанса за рубежом, что для эмигрантской среды нужны только воспоминания о прекрасном прошлом, но не попытки созидания прекрасного в настоящем — тогда это должно означать, что функция композиторов в Зарубежье только консервирующая — донести остатки свободной музыкальной культуры, находящиеся за рубежом, до того момента, когда они смогут быть влиты в общий резервуар русской [—] уже единой [—] культуры» (21, 409).

Как отвечал на эти и другие серьезные вопросы-запросы времени А. Черепнин, какой отклик получала его музыка вне «эмигрантской среды», могла ли она — как и музыка других молодых русских композиторов Зарубежья — адресоваться только или по преимуществу этой аудитории? Как складывалась его *европейская* судьба?

Примечания

[1] Цит. по: *Струве Г.* Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Изд. 3-е, испр. и доп. М.; Париж, 1996. С. 22.

[2] Одна или две литературы? Лозанна, 1983.

[3] *Казак В.* Лексикон русской литературы XX века. М., 1996.

[4] Культурное наследие российской эмиграции. 1917—1940: В 2 кн. М., 1994; *Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л.* Художники русской эмиграции. 1917—1941: Биографический словарь. СПб., 1994; Русское Зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века // Энциклопедический биографический словарь / Под общ. ред. В. В. Шелохаева. М., 1997; Русское Зарубежье: Хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920—1940: Франция. Т. 1—4. Под общ. ред. Л. А. Мнухина. М.; Париж, 1995—1997.

[5] *Раев М.* Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919—1939. М., 1994.

[6] *Schloegel K.* (Hrsg.) Der große Exodus: Die russische Emigration und ihre Zentren. 1917 bis 1941. München, 1994.

[7] *Ковалевский П. Е.* Зарубежная Россия: История и просветительская работа за полвека. 1920—1970. В 2 т. Париж, 1971, 1973; *Гуль Р.* Я унес Россию: Апология эмиграции. Т. 1: Россия в Германии. Нью-Йорк, 1981; Т. 2: Россия во Франции. Нью-Йорк, 1984.

[8] *Щербачев В. В.* Статьи. Материалы. Письма. Л., 1985. С. 161, 126, 111, 131.

[9] Музыкальный отдел Национальной библиотеки Франции. Париж. Архив П. П. Сувчинского.

[10] РГАЛИ, ф. 2512, оп. 1, ед. хр. 378, л. 3.

[11] См.: Краткий путеводитель по бывшему спецхрану Российского гос. архива литературы и искусства. М.; Париж, 1994.

[12] РГАЛИ, ф. 2476, оп. 1, ед. хр. 46.

[13] *В.* [Вальтер]. Концерт А. Черепнина // Последние новости, 1924, 12 ноября.

[14] *Шлёцер Б.* Музыкальные заметки // Последние новости, 1924, 30 января; Музыкальные наброски // Там же, 1925, 16 февраля.

[15] *Купер Э. А.* Незаконченная биография музыкальной карьеры. ГЦММК, ф. 334, № 1, л. 178.

[16] *Поль В.* Сказание о граде Китеже // Возрождение, 1924, № 1363.

[17] Возрождение, 1934, 9 декабря.

[18] *Шмурло Е. Ф.* Что такое День русской культуры // Зодчие русской культуры: Сборник статей. Прага, 1926. С. 9, 19.

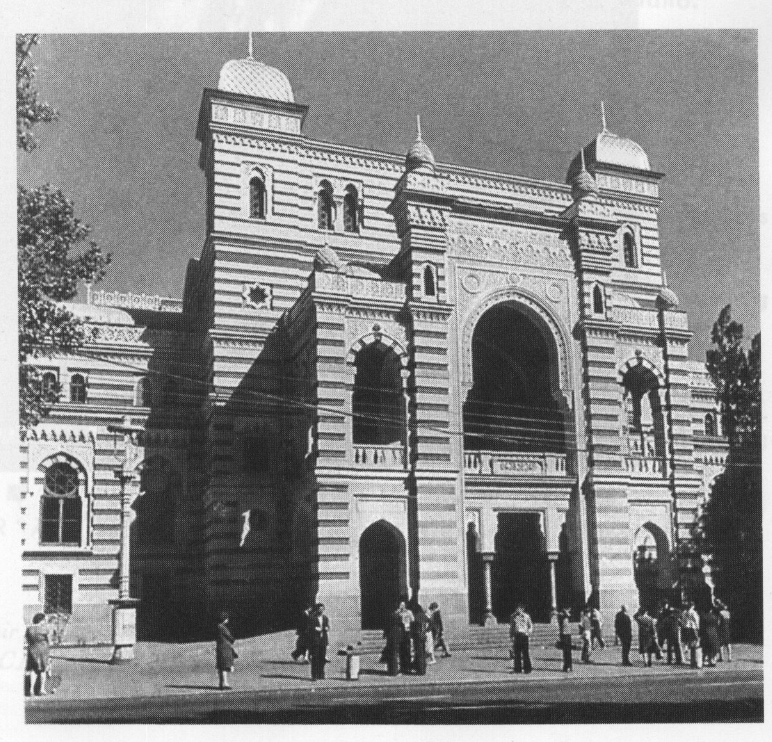
[19] Об этом: *Корабельникова Л.* Чайковский в самосознании русского Зарубежья 20—30-х годов // П. И. Чайковский: К 100-летию со дня смерти (1893—1993): Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. 12. М., 1995.

[20] Последние новости, 1936, 23 и 30 мая.

[21] *Сабанеев Л.* Музыкальное творчество в эмиграции // Современные записки, Париж, 1937, № 64. С. 394—409.

[22] *Сабанеев Л.* Творческий кризис в музыке // Там же, 1938, № 67. С. 385—396.

«Дом Бенуа» – Санкт-Петербург, ул. Глинки, 15
Отсюда семья Черепниных уехала из России



Тифлис
Здание оперного театра

Н. Н. Черепнин
Париж, конец 1930-х годов

SALLE DE LA SOCIÉTÉ MUSICALE RUSSE A L'ÉTRANGER

26, AVENUE DE TOKIO, PARIS XVI[e]

VENDREDI 27 AVRIL, A 20 H. 15

ŒUVRES DE

NICOLAS TCHEREPNINE

PROGRAMME

"ZARI", 2 cantiques géorgiens pour 2 pianos

1. Chant Funèbre.
2. Chant Commémoratif (Cortège funèbre).

Konstantin LICHKÉ
et Alexandre TCHEREPNINE

3 MÉLODIES (Poésies de Fofanoff, Lialetchkine et Lermontoff).

1. La bougie s'éteint.
2. Automne.
3. Berçeuse.

Gregor GRICHINE

ANDANTE ET FINALE pour Violon et Piano
(Deuxième Audition)

Monique JEANNE
et Konstantin LICHKÉ

ENTR'ACTE

4 PIÈCES en "UT" pour Piano.
(Première Audition)

a) Chinoiserie.
b) Récit d'un vieux.
c) Pour un petit somme.
d) Pour la Viguer.

Etheri ROUHADZÉ

QUATUORS VOCAUX p' les voix d'hommes

1. L'accordéon.
2. Berçeuse Georgienne.

Quatuor Vocal de Saint-Pétersbourg
(J. DENISSOF, G. PACHOUTINE
B. BRAMINOFF et C. KAIDANOFF).

"SOLOWÉY, SOLOWÉY, PTACHETCHKA"...
Chant Guerrier Russe (chanson de la route)
pour deux Pianos

Konstantin LICHKÉ
et Alexandre TCHEREPNINE

Pour obtenir les Invitations à ce Concert, on est prié de s'adresser à
ALEXANDRE TCHEREPNINE, 2, rue de Furstemberg, Paris 6[me] — (Danton 41-10).

А. Черепнин (стоит 4-й справа) в группе деятелей Русского музыкального общества в Париже и Русской консерватории. В первом ряду слева А. Гречанинов, С. Рахманинов, Н. Алексинская, Н. Черепнин, преподаватели консерватории; второй ряд: М. Штример, Н. Галамян, П. Ковалев, С. Лифарь и другие преподаватели.

А. Черепнин, певец и сотрудник издательства Эйнин Юаса и композитор Акира Ифукурэ Токио, 1936 г.

ORCHÈSTRE

DE LA SOCIÉTÉ

PHILHARMONIQUE DE PARIS

SALLE PLEYEL —:— 252, Faubourg Saint-Honoré

SAMEDI 15 FÉVRIER 1936, à 21 heures précises

SOUS LA DIRECTION DE

Charles MÜNCH

AVEC LE CONCOURS DE

Robert SOËTENS

VIOLONISTE

Florent SCHMITT — **1re et 3me suites de Salammbô**

CHŒURS, ORCHESTRE et ORGUE

Chœurs sous la Direction de Mlle Y. GOUVERNÉ

P.-O. FERROUD — **Types** — **(1re Audition)**

Serge PROKOFIEFF — **2me Concerto pour Violon et Orchestre** — **(1 Audition)**

M. Robert SOËTENS

A. TCHEREPNINE — **Danses Russes** — **(1 Audition)**

Семья Черепниных: Сергей, Александр, Сяньмин и Иван
Париж, 1948 г.

А. Черепнин и его жена Ли Сяньмин (слева) с певицей Чжоу Сяоянь
на гастролях в Лондоне. 1946 г.

М. Михаловичи, А. Черепнин, П. Захер и К. Бек после похорон Б. Мартину
1 сентября 1959 г. (P.S.S.)

А. Черепнин и И. Менухин
Лондон. 1949 г.

А. Черепнин, И. Стравинский,
Сяньмин Черепнин и А. Райманн

А. Черепнин с Г. Рождественским и его сыном у общих друзей

Могила Н. и А. Черепниных
Сен-Женевьев дю Буа, под Парижем

Памятная доска на улице Фюрстенберг
в Париже, где жил А. Черепнин

ШКОЛА ПАРИЖА. ЕВРОПЕЙСКАЯ СУДЬБА

Всё же не существовало такой страны — Зарубежная Россия. И те, кто оставался только в ее ауре — а были и такие, прежде всего в старшем поколении музыкантов, — безусловно, «законсервировались» и как бы «досказывали» тексты своих предшественников. Их творческая продукция, как уже было замечено, имела в условиях эмиграции особое значение, была знаком «русского текста», но к развитию, к эволюции музыки имела далекое отношение.

А. Черепнин, через семью, через друзей семьи, через собственных друзей, соучеников, коллег, через русскую диаспору в целом причастный к «России в Париже» (название второй части книги Р. Гуля «Я унес Россию»), в то же время — и очень скоро — влился в поток парижской музыкальной жизни.

Он продолжил занятия, после Петроградской и Тифлисской, в Парижской консерватории. Биограф называет имена Исидора Филиппа и Пьера Видаля — учителей Александра по фортепиано и композиции — без особых комментариев: западному читателю пояснения не нужны; мы же скажем хоть несколько слов о каждом. И. Филипп, французский пианист, композитор и музыкальный критик венгерского происхождения, окончил Парижскую консерваторию с 1-й премией, затем брал уроки у К. Сен-Санса и других видных музыкантов, в течение тридцати лет был профессором консерватории, опубликовал множество дидактических работ, в том числе «Ежедневные упражнения» с предисловием Сен-Санса, а также Антологию старинной и современной французской музыки; был сотрудником журнала «Менестрель». Он сразу поверил в Сашу, способствовал изданию его фортепианных пьес, выступив их редактором. Поль Видаль, композитор и дирижер (окончил Парижскую консерваторию в том же 1883-м, что и Филипп!) был в то же время человеком театра: наряду с консерваторской педагогической работой, возглавлял оркестры Опера и Опера-Комик, писал балеты и комические оперы... Черепнин упоминал позже занятия с Видалем не только композицией, но и полифонией.

Во время визита в Москву в 1967 году А. Черепнин дал интервью Г. Хаймовскому, посетив редакцию журнала «Советская музыка». Мно-

гое из рассказанного им читателю известно — об отношении к «кумиру» юности — Прокофьеву, об атмосфере родительского дома. Дальнейшее относится к парижским годам: «Между прочим, мои парижские учителя не подозревали: один — что я играю, другой — что пишу музыку. Когда Филипп познакомился с моими пьесами, он очень удивился и любезно представил меня издателю. Это уже было очень существенно, ибо последующие три года меня кормили издаваемые во Франции сочинения, которые я написал еще в России. Затем Анна Павлова заказала мне музыку к балету „Фрески Аджанты" — об истории ухода Будды из мирской жизни, — который был поставлен в „Ковент-Гардене" хореографом Хлюстиным и оформлен художником Аллегри.

Таким образом, можно предположить, что и по теоретическим предметам, и по композиции, и по фортепиано я ко времени моего отъезда из России в 1921 году был уже в известной мере сложившимся музыкантом [...]

Во Франции я был в стороне от многих представителей русской эмиграции, мне приходилось чаще встречаться с французскими и английскими музыкантами, нежели со своими соотечественниками. Но я оставался русским композитором и был им в еще большей степени оттого, что не столько испытывал влияние какого-то одного мастера или направления, сколько в целом ощущал воздействие всей русской музыкальной культуры.

Меня причисляют к группе, называемой "Эколь де Пари", куда в 20-х годах входили: чех Богуслав Мартину, румын М. Михаловичи, венгр Харшаньи, франкошвейцарец Артур Онеггер и швейцарец Конрад Бек. Мы были большими друзьями. Наши взгляды кое в чем совпадали, однако единой эстетической платформы мы не придерживались.

И все же в названии "Парижская школа" заключен определенный символ. Ведь Париж примечателен тем, что художник или композитор, приходящий сюда из любой страны, не нивелируется, а, наоборот, нередко укрепляется в чем-то главном, эстетически связывающем его с родиной. Не случайно Наде Буланже, педагогу композиторов многих стран, принадлежит принцип: быть тем, что ты есть. Да, парижский художественный климат помогал думать на своем языке, поощрял стремление к самобытности, национальному своеобразию. И нужно сказать, мне, прожившему во Франции свыше тридцати лет, это помогло остаться русским композитором.

С некоторыми французскими композиторами меня сближало определенное тяготение к сжатости формы, экономии средств, простоте письма. Эти черты вообще присущи французскому музыкальному мышлению. Даже у Мессиана перегруженность ткани лишь кажущаяся. Она не затемняет ясность музыкальной мысли (как это бывает у Шёнберга) даже в его "птичьих" сочинениях. Кстати, птичий "фольклор" — интереснейшая область. Подобно Мессиану и даже до него я начал собирать

этот материал. В финале моей [1-й] виолончельной сонаты он мною применен.

Стремление к лаконичности меня не покидает никогда. Я предпочитаю отнимать, предельно прояснять материал. Еще Прокофьев сказал, что нельзя одновременно воспринимать больше трех тем. Отсюда же исходит сложившийся еще в Тифлисе, часто применяемый мной метод "интрапункта", являющийся одним из видов полифонии, в котором, говоря вкратце, голоса соединяются не по принципу "нота против ноты", а "нота между нотами". Но, конечно, на практике это обстоит значительно сложней»[1].

Рассказывая о «Парижской школе», А. Черепнин неточно называет состав группы, и это не случайно: очень свободными были связывавшие музыкантов узы. В частности, назвав не входившего в группу Онеггера, не упомянул Черепнин одного из постоянных членов объединения — поляка Александра Тансмана. Тут мы имеем возможность расширить представления о «Парижской школе», обратившись к монографии Я. Цегьеллы «Дитя счастья: Александр Тансман и его время». Биограф воспроизводит обстановку Парижа 1920-х годов и напоминает об основных персонажах в области музыки: «С начала 20-х годов Париж был самым крупным в мире центром музыкального искусства и в то же время (наряду с Веной и ее А. Шёнбергом, А. Бергом и А. Веберном) главным "штабом" новой музыки. Еще сохранялась память об умершем в 1918 году великом реформаторе, творце музыкального импрессионизма Клоде Дебюсси. Достигли солидного возраста 85-летний Камилл Сен-Санс, 75-летний Габриель Форе, 68-летний Венсан д'Энди. Главную роль играл 45-летний Морис Равель. Заслуженным уважением пользовались также 55-летний Поль Дюка, 51-летний Альбер Руссель и 50-летний Флоран Шмидт. Молодых яростных авангардистов, называвших себя "Les Six" ("Шестерка") — Д. Мийо, А. Онеггер, Л. Дюрей, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Ж. Тайфер — поддерживал своим пером знаменитый Жан Кокто. В столице Франции действовали также десятки иностранных композиторов со всей Европы, главным образом молодых, как Игорь Стравинский, позже Сергей Прокофьев, Александр Черепнин, Марсель Михаловичи, Богуслав Мартину, Тибор Харшаньи, но также и старших, как Мануэль де Фалья, которые искали славы именно тут и тут ее обрели. [...] Интенсивность музыкальной жизни Парижа была в те годы поистине ошеломляющей...»[2]

Еще интереснее для нас воспоминания А. Тансмана об «Эколь де Пари», приводимые Я. Цегьеллой: «Это не была школа в собственном значении слова. Скорее — группа композиторов, происходивших из Восточной и Центральной Европы. Нас связала близкая дружба, а также привязанность к Франции и ее культуре. Конечно, наши интересы были тесно связаны с периодом нашей молодости, но мы никогда не строили себе "часовенку", а также не представляли собой группу, преда-

ющуюся коллективному творчеству под каким-нибудь техническим или эстетическим лозунгом. Каждый из нас: Михаловичи, Мартину или Харшаньи — шел своей дорогой. Впрочем, всегда существовала какая-нибудь “Эколь де Пари”, ибо столица Франции всегда была магнитом для артистов, которые, черпая из французского источника, обогащали его своим собственным этническим вкладом. Достаточно вспомнить Люлли, Глюка, Альбениса, Фалью, Модильяни, Пикассо, Шагала, Апполинера, Хемингуэя и даже, в каком-то смысле, Стравинского и Прокофьева. Ибо Париж способен дать художникам прекрасное чувство равновесия, ничего при этом не отнимая от их индивидуальности.

Тем, что связывало нашу группу, как и наших старших и младших коллег, была прежде всего сама концепция явления, называемого музыкой, картина ее эволюции и цель, к которой она устремлялась; активно — в плоскости творчества и пассивно — восприятия. Явление музыки по своей природе спонтанно, почти биологично, оно преобразуется благодаря деятельности отдельных личностей и их таинственным талантам в организованное искусство. Оно руководствуется собственными внутренними законами и требованиями. [...]

Эволюция средств выражения, связанных с отдельными эпохами, несомненна и обязательна, однако попытки сведения этих пассивных или активных составляющих только к комбинации звуков направляют музыку, по моему мнению, на дорогу неизмеримо суженную в своей автономии и потенциальном развитии, [...] оставляя таким образом восприятию только нечто любопытное, неожиданное, шокирующее, — а это сравнительно быстро притупляется и атрофируется. Тут дело не в понятиях типа авангарда, вроде невозможности понимания двух поколений и т. п. Каждое поколение имеет свой собственный авангард, и мне представляется смешным доказывать, что принадлежишь к нему в 1967 году, когда уже к нему принадлежал в 1920-м! Не то чтобы это было невозможно, — возможно всё! Это скорее вопрос честности, которая не позволяет вольную идентификацию с новыми течениями, поскольку таковая была бы искусственной. Это, конечно, не исключает шанса обогатить свою мастерскую с помощью новых выразительных средств, предоставляющих новые возможности. Но не надо порывать с основой, т. е. с тем, что составляет фактическую цель творчества. Даже самые интересные средства выражения не могут стать самоцелью и, более того, служить этой цели»[3]. Здесь, помимо темы этой главы, крайне важна — и так близко сопоставима с судьбой А. Черепнина и других композиторов 1910—20-х годов, продолжавших творить полвека спустя, — тема «двух волн авангарда», отрицавших(?) дополнявших(?) одна другую.

Возвращаясь к «Парижской школе» в описании биографа А. Тансмана, обратим внимание на замечательное совпадение с ее характеристикой из уст А. Черепнина, приведенной выше. Я. Цегьелла сообщает, что еще в свой первый приезд в Париж Тансман сблизился с «Шестер-

кой», подружился с Мийо и Онеггером и даже получил предложение стать «седьмым», но отказался от этой чести, предпочтя независимость и считая это содружество несколько искусственным образованием. Теперь же, около 1923 года, Тансман вошел в другую группу: «здесь не было общей стилистической ориентации, и эта группа не была монолитной в музыкальном отношении. К ней принадлежали композиторы..., избравшие местом своей деятельности не Берлин, а Париж. Именно отсюда пошло вновь выдуманное каким-то журналом название "École de Paris", под которым они совместно пришли в словари и энциклопедии. Кроме поляка Александра Тансмана, это были: русский Александр Черепнин (в тексте ошибочно "Николай". — *Л. К.*), чех Богуслав Мартину, румын Марсель Михалович, а также венгр Тибор Харшаньи.

Их связь заключалась скорее в поддержании творческих отношений и взаимном показе сочинений. Если искать какую-либо общую стилистическую черту, можно было бы, вероятно, назвать фольклор... Главная штаб-квартира группы была в Кафе дю Дом на бульваре Монпарнасс. „Эколь де Пари" не „вырастала из протеста" против чего-либо, не имела также своего Жана Кокто, так как попросту не стремилась попасть на страницы печати»[4].

Достаточно характерно, что разные источники включают в «Парижскую школу» разных композиторов. Например, Анри Прюньер, музыкант высокоосведомленный, — также Стравинского, Прокофьева, И. Маркевича, Н. Обухова, Конрада Бека, Ежи Фительберга (сына известного дирижера)[5]. Биограф «французского периода» Б. Мартину называет, наряду с «четверкой» русского — поляка — румына — чеха, также австрийца Александра Шпицмюллера[6]; в то же время в монографии М. Штефанека соответствующая глава названа «Группа Четырех». Солидный двухтомный энциклопедический словарь «Larousse de la musique» предлагает рассматривать понятие «Эколь де Пари» как в ограниченном (собственном), так и в общем, широком смысле. К «Школе» как таковой — отмечая отсутствие какой-либо единой «доктрины» — отнесены «несколько молодых иностранцев, живущих в Париже и прельщенных французской эстетикой»: «швейцарец Конрад Бек, венгр Харшаньи, чех Мартину, румын Михалович, поляк Тансман, русский Александр Черепнин». Но в широком смысле автор энциклопедической статьи А. Жирар считает возможным причислить к «Эколь» еще около трех десятков композиторов, т. е. практически всех заметных иностранцев — русских (Прокофьев, Лурье, Обухов — но не Стравинский!), американских, английских, австрийских, итальянских, болгарских, финских, греческих, норвежских, канадских, португальских, швейцарских, югославских; открывает список бразилец Вилла-Лобос[7].

В прощальном слове, после кончины Александра Черепнина, его парижский собрат Марсель Михалович скажет: «Ах, какого человека мы потеряли! [...] Черепнин обладал редкой добротой, редкой щедростью,

он не знал, что такое зависть... Он написал огромное количество партитур, он обращался, часто очень удачно, ко всем жанрам. Ко всем формам нашего искусства. В нашем веке он был, наряду с Мийо, с Хиндемитом и Мартину, одним из тех композиторов, кто своим трудолюбием напоминал великих творцов прошлого века. [...] Я знал Сашу более 50 лет. Я могу почти точно назвать дату того вечера, когда я впервые его увидел. Это произошло, должно быть, в 1925 году. Черепнин только что получил в Германии премию Шотта за концерт для флейты, скрипки и камерного оркестра. Однажды вечером я выходил из зала Гаво с Равелем и Онеггерами. Равель пожелал пойти к Граффу в пивную возле вокзала Сен-Лазар. Мы сели за столик в глубине зала. Андре Ворабур, жена Онеггера, вдруг сказала: „Вон Черепнин!“ Равель поинтересовался, тот ли это Черепнин, который только что получил премию Шотта? Ворабур подтвердила. Равель предложил пригласить Черепнина к нашему столику. Черепнин подошел. Он был красив, высок, строен, у него были длинные русые волосы, голубые глаза. Настоящий принц!.. Он опережал моду своего времени, не носил шляпы, не повязывал галстук поверх синей рубашки с расстегнутым воротом. В тот вечер он ни разу не открыл рот, не проронил ни единого слова; я даже подумал, что он, быть может, немой. Но в момент расставанья он произнес: “Спасибо. До свидания”. Значит, он не был немым.

Через некоторое время, постепенно, с помощью Тибора Харшаньи, с которым Черепнин был близко связан и который был также и моим другом, я всё больше сближался с Черепниным. Всё чаще с ним встречался. Он даже присоединился к нашей группе, которую музыкальная критика того времени окрестила “Парижской школой” (Мартину, Харшаньи, Бек и я). Это название заимствовано из изобразительных искусств: начиная с 1910 года говорилось, что художники и скульпторы, работавшие в Париже, принадлежат к Парижской школе. Иностранные музыканты, живущие и работающие в Париже, также имели право принадлежать к этой группе. Туда причислялись музыканты школы Собора Парижской Богоматери, эпохи Возрождения, позднее — Люлли, Моцарт, Вагнер. Не говоря уж о Шопене, Фалья, Энеску, Онеггере, Стравинском, Прокофьеве, Копленде и, конечно, о нашем старинном товарище Александре Тансмане»[8].

Еще один парижский эпизод — в воспоминаниях А. Черепнина (по *B. F.*), контекстуально важный. Он касается встречи Черепнина с Бартоком в первые годы его жизни в Париже. Черепнин вспоминает, что его пригласили зайти к композитору Каролю Шимановскому и скрипачу Паулю Коханьскому, чтобы вместе пойти на прием. «После короткой беседы мы все вместе пошли домой к Анри Прюньеру, директору “Ревю мюзикаль”, где я, по утверждению Шимановского, познакомлюсь “со всем музыкальным Парижем” (tout Paris musical)... Прием был дан в честь Белы Бартока, и действительно, как и говорил Шимановский, там был весь

Париж. За фортепиано сидели Пуленк и Жак Феврие и играли джаз. Несколько комнат было переполнено. Прюньер и его жена были заняты тем, что ходили туда-сюда, но всё равно не успевали представить каждого каждому, хотя, конечно, предполагалось, что "весь Париж" должен друг друга хорошо знать... Все болтали, всем, кажется, вечеринка нравилась.

Я был застенчив, и поэтому толпа отпихнула меня в угол. Я оказался около.... другого такого же "покинутого", выглядящего, как и я, совершенно заброшенным и потерянным и как будто спрашивающего: "Зачем я здесь?". Долгое время мы стояли рядом, не говоря ни слова. Я не знаю, кто первый нарушил молчание. Я подозреваю, что это был он, потому что язык, на котором он говорил, был немецкий, на котором я бы вряд ли обратился к кому-нибудь из французов.

Так получилось, что человек, с которым я разговаривал, был Барток. Никто не обращал внимания на "уважаемого гостя", и мы разговаривали целый час. Тема касалась фольклора. Барток говорил о своем интересе к венгерской, румынской, болгарской народной музыке. Узнав, что я русский, он спросил меня о ритмическом и модальном аспектах русской народной музыки и, казалось, очень заинтересовался тем, что я смог ему рассказать о грузинском фольклоре и о первом обращении трезвучия, состоящего из кварт, что представляет собой основной грузинский аккорд. Мы также говорили о родстве языка и музыки, особенно о ритмической корреляции языка и музыкальных фраз... В то время музыка и даже имя Бартока были мне совершенно незнакомы. Несомненно, что Барток знал так же мало и обо мне. Но эта длинная дружеская беседа, выяснение имен друг друга и обмен адресами вызвал наш общий интерес друг в друге и в музыке друг друга, что проявилось различным образом в будущем».

И еще одно, печальное воспоминание касается Б. Мартину. Из письма к В. А. Киселеву, 2 мая 1968 г. в ответ на просьбу написать о своем чешском друге: «*Хотя я хорошо знал Мартину и хотя входил с ним в группу композиторов École de Paris, матерьяла для статьи воспоминаний о нем, достаточно интересных для опубликования, у меня нет.* [...] *знаю, что он, как и я, никогда не переставал любить свою родину и стремился ее увидеть. Его последней несбывшейся мечтой было отпраздновать на родине свое семидесятилетие, к чему он заранее готовился и что было более или менее обеспечено. В августе 1959 года, когда я был в Лугано, я написал ему в Базель, что приеду с ним повидаться в определенный заранее день. Когда я приехал — я застал его в гробу: он умер как раз в день назначенного нашего свидания...*»[9]

Во всяком случае, факт объединения в «Эколь де Пари» группы иностранных композиторов — как ни убедительны утверждения об отсутствии некой единой платформы, эстетической программы и т. п. — по крайней мере обозначает общую для них проблему существования в инонациональной среде. Каждый стремился сохранить (и дефинитивно

сохранял) черты своей культуры, но всех их нес единый европейский поток. А. Черепнин, по собственному свидетельству, оторванный в силу исторических катаклизмов от перемен, происходивших в музыке Западной Европы, обнаружил, приехав туда, что двигался в том же — или близком — направлении. Поляк А. Тансман испытал воздействие Стравинского, Равеля; опора на польский фольклор сочетается у него с неоклассической ориентацией, с обращением к средствам политональности, свободной тональности. У румына М. Михаловичи, также исходившего из национальных черт музыкального языка, отмечают и классицистские тенденции, и тенденцию «освобождения» двенадцати ступеней звукоряда... Это тем более естественно, что в сравнительно молодых профессиональных европейских музыкальных школах, сформировавшихся в XIX—XX столетиях, проблема национальной самоидентификации сохраняла большое значение. Интересные детали общения А. Черепнина с близкими музыкантами-парижанами содержатся в его неопубликованных письмах к П.-М. Массону, Ф. Шмитту, М. Пеншерлю и др. (Музыкальный отдел Национальной библиотеки, Париж).

По отношению к А. Черепнину — русскому, петербуржцу — парижская музыкальная ситуация 1920-х годов имеет еще и специфический исторический ракурс, причудливую «рокировку» эпох. Мощное впечатление от музыки сначала Мусоргского и Бородина (Дягилев!), затем Стравинского («Весна» — 1913), испытанное и претворенное французами, с одной стороны, уже было к моменту приезда в Париж испытано и претворено самим Александром Николаевичем и, с другой, приходило к нему, отраженно, из окружающей французской музыкальной действительности, завороженной русскими — петербургскими звучностями. А сами «кучкисты» — «Les Cinq» («Пятерка», на аналогию с которой, как известно, намекало название «Шестерка») — на заре формирования школы ориентировались не на австро-немецкую, а по преимуществу на французскую традицию; их кумирами были Берлиоз, а также столь многое впитавший в Париже Лист... Возможно, отчасти поэтому, но прежде всего потому, что законы развития языка искусства (говорим о европейском) объективны и имманентны, Александр Черепнин естественно вписался в музыкальную жизнь Западной Европы. При этом — за исключением, вероятно, Хиндемита, жесткие отражения которого, вольные и невольные, слышатся в музыке Черепнина 20—30-х годов, — совпадения и (или) воздействия были французские по преимуществу.

В России первых послереволюционных лет, т. е. в это же время, французами («Шестеркой») очень интересовались, и небольшая, но манифестирующая статья Д. Мийо была напечатана в первом номере журнала «К новым берегам» (1923, № 1). Вскоре Мийо побывал в Ленинграде, встречался с музыкантами-«современниками», с Б. В. Асафьевым. В 1926 году вышла работа последнего, посвященная новой французской музыке[10]. И хотя сегодня литература на эту тему, в том числе созданная

в нашей стране, очень солидна, обращение к давней небольшой книжке кажется предпочтительней, ибо это голос той эпохи, голос русский и петербургский. Характеристики Асафьева, перечитываемые в связи с изучением музыки Черепнина, поражают «отнесенностью» и к нему самому, притом как порождению «кучки», эстетика которой оказалась столь актуальной для героев этой работы Асафьева (о некоторых чертах говорилось в связи с тифлисскими пьесами Черепнина, которые успешно «пошли в ход» в Париже). Вспомним здесь же, как А. Онеггер говорил о различном ощущении художественного времени у немецких и французских композиторов (краткость у последних)[11]; отмечаемое в ранних вещах Онеггера сочетание волевой ритмики и полифонической фактуры; развитие мажоро-минорной системы на путях синтеза хроматической тональности с так называемой 12-тоновой диатоникой (различных натуральных ладов), при котором сохраняется тональная опора, — также отсылает к свойствам черепнинской музыки. Позднейшие возможные сопоставления с О. Мессианом составляют отдельную тему.

Противопоставляя французскую музыку — в ее фундаментальных свойствах — немецкой, Асафьев вряд ли думал, что тень его размышлений ложится на две русские композиторские школы, однако — разумеется, разумеется, с поправками, — это так: «германский симфонизм вырос из драматизированной созерцательности и приводит к психологическому анализу, французский направлен вовне, в изобразительность, в "показательность", в пантомимность и картинность» (с. 46; речь идет о симфонизме жанрово-программном). «Преодоление эмоционализма» (с. 36), «упорное стремление» французской музыки «быть выразительной на конкретной базе, через изображение...» в рассуждении Асафьева увязывается и с формообразующими процессами: «даже в крупных формах французской инструментальной музыки сюитность как принцип и сюита как схема играют важную роль» (с. 45). Это невольно сказано и о Черепнине тифлисском и, главное, Черепнине парижском. Как бы о нем же — из асафьевской характеристики Орика и Пуленка: «подвижность», «лаконичность», «жажда ясности, простодушие и примитивность изложения» (с. 34, 35). Сжатые формы, контрастные сопоставления (а не Durchführung), характерные для Мийо, свойственны и Черепнину (пример — трехчастное фортепианное трио ор. 34, 1925, длящееся около восьми минут).

Когда автор этой книги в беседе с Геннадием Рождественским, который был знаком с А. Н. Черепниным и исполнял его симфонические сочинения, спросила, с какими зарубежными явлениями склонен маэстро соотнести музыку русского композитора, — он ответил без колебаний: «С "Шестью"».

Всё же первые европейские успехи были связаны с Англией. В ноябре 1922 года в Лондоне состоялся первый после эмиграции авторский концерт, прошедший с большим успехом, где, в частности, был ис-

полнен цикл «Багатели». Спустя полвека, 11 ноября 1972 года, Черепнин напишет из столицы Великобритании: «*Праздновали здесь 50-летие моего западного дебюта: играл мою скрипичную сонату с Иегуди Менухиным в BBC, также фортепианные пьесы, интервью и т. д.*»[12]

В Лондоне же в следующем году великая балерина Анна Павлова исполнила со своей труппой заказанный ею Черепнину-сыну балет «Фрески Аджанты». Было в этом много знаков судьбы. В значительной мере рассчитывая на заказы Анны Павловой, отправился в Париж Черепнин-отец с семьей. Ведь именно в «Павильоне Армиды» Мариинского театра впервые раскрылся ее драматический талант; в «Армиде» же она танцевала в первом «Дягилевском сезоне» (1909). Для Александра заказ А. Павловой означал встречу с жанром, который стал одним из ведущих (ведущим?) в его творчестве. Сюжет «Фресок» пришел Павловой во время ее путешествий по всем континентам. Балерина предоставила молодому композитору изображения храма в Индии, где запечатлена жизнь Будды, в том числе эпизод его отречения от мира, а также записи индийской музыки. Помимо первой встречи с жанром, это была новая встреча с Востоком — другим, уже не кавказским, но еще не Дальним... Премьера прошла очень успешно в Ковент-Гардене в сентябре 1923 года, и А. Павлова повезла спектакль в американское турне. Когда А. Черепнин спустя три года впервые гастролировал в США, его имя было там уже известно.

Одной из важных ступеней на пути утверждения Александра Черепнина в качестве «европейского» композитора стало его успешное участие в конкурсе знаменитой нотоиздательской фирмы «Schott's Söhne» в Майнце в 1925 году, на который он послал свой Камерный концерт для флейты и скрипки в сопровождении камерного оркестра (будущий op. 33). Издательство «Шотт» любезно предоставило автору книги архивные материалы этого давнего конкурса, и прежде всего письмо, адресованное композитору 21 марта 1925 года: «Позвольте к нашим телеграфным поздравлениям присоединить эти письменные строки. Мы были чрезвычайно рады, когда смогли снять покров анонимности и прочитать Ваше имя. Тот факт, что из 103 произведений, представленных на конкурс, было выбрано Ваше и удостоено награды, говорит о ценности Вашего произведения больше, чем любая критика. И всё же позвольте сказать, что в благородной и широкой манере Вашего музицирования мы почувствовали подлинное вдохновение и что мы гордимся возможностью представить Ваше произведение в нашем каталоге.

Надеемся, что знакомство, начавшееся таким образом, получит свое продолжение. В любом случае мы были бы благодарны, если бы Вы предоставили нам возможность и впредь знакомиться с Вашими новейшими произведениями.

Кстати, Вам будет интересно узнать, что Ваши «Девять инвенций» («Neun Inventionen») для фортепиано, изданные нашим парижским пред-

ставителем Max Eschig & C, приобретены для Германии, так что Ваше имя тем самым уже представлено в нашем Каталоге.

Кроме того, мы хотели бы просить Вас по возможности быстрее прислать нам фотографию с короткой биографической справкой, необходимой нам для опубликования результатов конкурса».

Последовали отклики печати. Солиднейшая «Allgemeine Musikzeitung» 9 июля 1926 года писала: «Черепнин благодаря своим возможностям и изобретательности определенно возвышается над средним уровнем обыденности. Правда, я испытываю большое недоверие к мажоро-минорной гармонии с одновременно звучащей большой и малой терцией.

[...] Эта диссонансная болезнь портит прежде всего первую часть (a — b — a) с ее простодушной главной темой в стиле 18 века, ставшем недавно снова типичным; красив и изыскан средний раздел (b), к сожалению, очень короткий. Более удачно использована тональность Dur-moll в Andantino, своего рода canzona; особенно привлекательна в звуковом отношении, безусловно, каденция со струнным тремоло на *pp*. Очень свежее и энергичное скерцо, вероятно, самая удачная часть [...] концерт, получивший приз на конкурсе издательства в 1925 году, относится к произведениям, заслуживающим внимания».

«Kammerkonzert» вошел в программы Донауэшингенского фестиваля, где он был исполнен под управлением Германа Шерхена, и вот один из откликов, весьма благожелательных: «Русский музыкант — Александр Черепнин — является музыкантом европейского масштаба. [...] Его имя назовут рядом с именами Стравинского и Хиндемита» («Hannoverscher Kurier»; дата на ксерокопии, предоставленной издательством «Шотт», не прочитывается; автор рецензии — д-р Х. Эрпф).

Концерт стал репертуарным произведением. В 1926 году (в версии с фортепиано) он прозвучал в Париже. Короткая рецензия в «журнале журналов» «La Revue musicale», к тому же принадлежащая перу Раймона Пти (так мы без колебания раскрываем инициалы, которыми она подписана), весьма ценна как самим фактом внимания к музыке А. Черепнина (уже не первым), так и наблюдениями: «Это одно из лучших произведений композитора, к сожалению, очень неровного, но чья музыка часто отточена и полна великолепной силы [...] Концерт звучит очаровательно, легко и живо в быстрых частях, замедляясь в Andante. [...] Конструкция произведения не всегда точна, но в том, что касается ритма, я уверен — ни одного сбоя, ни одного промаха»[13].

На Донауэшингенском фестивале присутствовал, а затем и общался с А. Черепниным его бывший петербургский педагог В. М. Беляев. Его вскоре появившаяся большая статья — единственная, если не считать цитированную нотографическую заметку и отклики на концерты 1967 года, отечественная статья об Александре Черепнине. Поскольку был вычеркнут из культурной жизни ее герой, забытой оказалась и сама статья, а в ней содержится самый лучший «портрет музыки» этого ком-

позитора середины 20-х годов, исходящий от глубокого знатока всей современной русской музыки, — западные критики не могли быть таковыми в полной мере. Статья, присланная Черепнину, показалась ему интересной и точной, в чем он признался В. М. Беляеву спустя много лет: «*Твоя статья обо мне — ...первая статья обо мне — прямо-таки провиденциальна: ты угадал 42 года тому назад то, что и по сей час немногие поняли, — и то, в чем я и сам не отдавал себе отчета, а только постепенно научаюсь понимать. Ты меня пустил со "стапеля" — как спускают со стапеля судна, — и то, как и куда я качусь, предвидел и предсказал!*»[14] Совокупность обстоятельств: серьезность и проницательность статьи, ее полная неизвестность современному читателю (журнал — библиографическая редкость) и оценка ее композитором — привела нас к решению поместить полный текст как своего рода развернутое приложение к этой главе. В. М. Беляев экспонирует своего героя в «интерьере» как русской музыки петербургской традиции — «Новой русской школы» («Могучей кучки»), и ее преломлений в XX веке, — так и в контексте современной музыкальной действительности Западной Европы, тонко подмечая черты общности и различия. «С самого начала своей композиторской деятельности он заявил себя приверженцем нового направления в музыке, отказавшись как от продолжения творческой линии своего отца, так и от "психологизма", столь свойственного русским композиторам вообще. Пребывание в Европе помогло ему гораздо отчетливее осознать свои творческие идеалы, и теперь он является композитором, культивирующим свой собственный простой и наивный стиль действительно новой эпохи...» (с. 5).

Композиторы «Шестерки», Д. Мийо в частности, неоднократно свидетельствовали: непонимание языка их музыки, прежде всего в сфере ладогармонической, из-за обилия «диссонансов» долго им сопутствовало. Такой же «новой» — и потому чуждой слуху аудитории (обратим внимание: немецкой) — оказалась музыка Каммерконцерта; сюжет, посвященный этому сочинению, завершим газетным отзывом (предоставлен издательством «Шотт») от 4 февраля 1929 года, появившимся в связи с исполнением в Хильдесхайме под управлением Фрица Лемана («Neue Zeitung Hildesheim», подпись «R»).

«Современная музыка, — пишет рецензент, — это не только искусство, но и наука; в этом мог убедиться каждый, кто познакомился с ультрасовременным произведением Александра Черепнина» — «русского новатора, которому прочат большое будущее». Рецензент, дабы лучше судить об услышанном, посетил утреннюю генеральную репетицию. «Камерный концерт D-dur для флейты и скрипки ор. 33 ошеломил, даже испугал любого, кто слышал его впервые. Первая часть местами невольно воспринималась как подражание голосам зверей. Но ничего! Вечером, при вторичном прослушивании ухо уже лучше воспринимало услышанное. [...] Партитура указывала, что здесь имеет место новый девятисту-

пенный до-мажорный звукоряд. И это, конечно, давало возможность для рафинированных диссонансов, так называемых какофоний. Эти гармонии, воспринимавшиеся на генеральной репетиции как лишенные какой бы то ни было мелодичности, но с грубоватым ритмом и последовательно соблюдаемым стилем, всё более и более развертывались на самом концерте в достаточно ясную картину. Еще неотчетливая в первой части тема, уже во второй, Andantino, ощущалась как символ смерти. Подобие траурного марша, звон колоколов, звуки похоронного плача. В третьей части (vivace) что-то вроде пляски смерти, наподобие "Danse macabre" Сен-Санса. Оминозный звукоряд мощно нарастает почти звук за звуком. Почти до абсурда! Кажется, что усопшие собираются в аду. Ужасным ликованием их встречают адские призраки! Резкие аккорды, как вскрики! Снова очень глубокое странное подобие колокольного звона. Солирующая скрипка и солирующая флейта как уверенные лидеры какого-то страшного приветственного пения оркестра. И вот в четвертой части, такой же краткой (к счастью!), как и другие, начинается безумный общий танец в истинно дьявольских красках, в ритмах, которые состоят лишь из костей скелета. Это подобие шабаша ведьм оканчивается погружением в пустоту, в ничто». «Что произведение Черепнина само по себе ценно, — простодушно заканчивает рецензент, — ясно из того, что его выбрал для исполнения такой умный и смелый музыкант, как Фриц Леман».

Не вступая в полемику по поводу интерпретации образа произведения, которая всегда субъективна (в данном же случае дискуссия неплодотворна еще и из-за незнания музыки читателем: в библиотеках страны нет ни одного экземпляра издания), отметим, что Александр Черепнин проходил «нормальный» тернистый путь творца новой музыки.

Постоянно контактирующая именно с музыкой новой, «Ревю мюзикаль», обозревая последние издания, — на соседних страницах с Сонатой для скрипки и фортепиано А. Тансмана, Прелюдом и блюзом для арф А. Онеггера, пьесами В. Давико и др. — следующим образом (и тоже неточно) оценивает сонату для виолончели и фортепиано: «Можно было бы упрекнуть это сочинение в том, что оно не очень-то "соната" и не вполне "соль". И это вовсе не замечание придирчивого пуриста. Дело в том, что это произведение прежде всего страдает отсутствием тональной организации и недостаточно четкой конструкцией. Тем не менее Черепнин демонстрирует нам свою подлинную природную музыкальную одаренность. Его пулеметная дробь, высокие и низкие звуки в структуре сюжета, контрапункт на два голоса, его упорно повторяющиеся три ноты обнаруживают его индивидуальность»[15]. И в сфере «тональности», и в конструктивных принципах (не-сонатных в полноте понятия) это были не «недостатки», а имманентные свойства.

Откликаясь на еще два вновь вышедших издания — «Четыре прелюда» ор. 24 (изд. Дюран, Париж) и «Четыре романса для фортепиано»

ор. 31 (изд. Универсаль, Вена), Раймон Пти пишет: «Думаю, что Прелюдии значительно превосходят Романсы. В последних проявляется некоторая легковесность автора. Впрочем, первый и последний романсы приятно напевны. Прелюдии же принадлежат к лучшим сочинениям Черепнина; в особенности хороши несколько суровые и ностальгические настроения, в отличие от легких и игривых. В бурных пассажах многовато гамм, изобилующих ходами на полтора тона. К тому же Черепнин прибегает здесь, как зачастую и в других произведениях, к имитации на каждой из ступеней аккорда с увеличенной квинтой. Мне кажется, что это не всегда удачно. Вторая, очень медленная, прелюдия содержит превосходные линеарные комбинации, она прекрасно звучала бы на органе. Иногда слегка чувствуется влияние Мийо (например, во второй, двухголосной прелюдии). Не этому ли влиянию Черепнин обязан некоторым пристрастием к смешению мажора и минора, что позволяет ему заканчивать свои пьесы превосходным двойным аккордом, включающим одновременно мажорные и минорные терции? Впрочем, всё это прекрасно звучит и заставляет задуматься, что вполне соответствует характеру коротких, но весьма выразительных пьес»[16]. (Сразу вслед за этой идет нотографическая заметка о Шестом струнном квартете Д. Мийо.)

Журнал «La Revue musicale» — своего рода хроника творчества молодого русского композитора. Мы посчитали, хотя и предвидя укоры, полезным и естественным представить эти тексты достаточно полно: они дают читателю представление о некоторых произведениях Александра Черепнина, как правило неизвестных (описывают их); они исходят «изнутри» художественного пространства, в котором обитали композитор и его критики-современники, что обогащает контекст; наконец, они свидетельствуют об успешном и стремительном развитии карьеры музыканта, его европейской судьбы. Поскольку авторы статей и заметок — известные, опытные и талантливые критики, не удивительно, что фиксируются важные свойства музыки Черепнина 20-х — начала 30-х годов: свежесть, непосредственность, увлекательная спонтанность высказывания (которой, однако, автор иногда слишком доверяет); индивидуальные особенности языка, прежде всего в сфере гармонии и полифонической фактуры; энергия ритма (но порой — пассажи, низвергающиеся по инерции); сжатость формы, ее свобода — хотя иногда недостаточная развитость...

Отзыв уже цитированного Раймона Пти об исполненной в «Концертах Колонна» Грузинской рапсодии ор. 25:

«В этом произведении проявляются все качества Александра Черепнина: юный задор, ритмический порыв, свежая изобретательность, перемежающиеся сдержанными и ностальгическими моментами; и всё же не это произведение композитора определяет наше к нему отношение. Возникает впечатление, что его личность проявляется здесь уж слишком свободно и бесконтрольно. Лишь изредка ощущаешь ту плотную

насыщенность, которая отличает, например, его 2-й концерт для фортепиано. Темы, лишь подсказанные, а не прямо заимствованные из фольклора, безусловно красивы, но им недостает порой яркой очерченности. Солирующий инструмент (виолончель) звучит очень хорошо и поддерживается замечательно изобретательным оркестром, но эта концертная форма оставляет мало места комбинациям контрапункта, в которых Черепнин великолепен. Какое получаешь удовольствие, когда ему удается включить подобную комбинацию! Какое превосходное, но короткое состязание флейты и виолончели! Ритм рапсодии не ослабевает ни на мгновение, ритм нервный, неистовый и томный, всегда по-новому изобретательный. Легкое касание барабана без других инструментов служит превосходным вступлением к самым вихревым частям, и я готов спорить, что любому в этот момент трудно усидеть спокойно в своем кресле»[17].

Вторым, после А. Прюньера, лицом в «La Revue musicale» был Б. де Шлезер — в России Борис Федорович Шлёцер, брат жены А. Н. Скрябина и близкий ему человек, автор статей и книги о Скрябине, позже о Стравинском; в «La Revue...» регулярно публиковал большие аналитические, эстетико-философские обзоры, отдельные рецензии. В его статье о двух фортепианных концертах Черепнина замечено много важного — и важно, что это замечено: «Первый концерт, сочиненный приблизительно два года тому назад, был сыгран мадемуазель Пелтье с оркестром Ламурё; Второй (в la), только что завершенный, был исполнен самим автором на одном из последних концертов Национального музыкального общества в переложении для двух фортепиано [...] Сравнение двух концертов, последовавших друг за другом с перерывом в несколько дней, показывает, как удачно продвинулся по музыкальному пути Александр Черепнин. Мне нравится начало Первого концерта, где подчеркнуто повторяющиеся квинты и кварты резко сменяются первой темой фортепиано — ясной, мощной, с изломанным ритмом. Есть и еще красивые эпизоды в развитии темы, но меня смущают некоторые фразы с их несколько поверхностной и нарочитой патетикой, а также изобилие блестящих пассажей, которые ощущаешь как бы прилепленными к этому сочинению. А. Черепнин любит фортепиано, знает его возможности, ему интересны сами по себе его технические особенности; но иногда он позволяет инструменту диктовать свою волю, и тогда ощущаешь музыку как бы хлынувшей из-под пальцев, натренированных на гаммах и упражнениях. Написанный в строгой форме сонатного Allegro,Первый концерт, однако, кажется расплывчатым, несколько затянутым. С этой точки зрения Второй свидетельствует о неоспоримом прогрессе: он длится почти столько же, что и Первый (около получаса), но кажется значительно более законченным и компактным, хотя на этот раз сонатная форма предстает более свободной, поскольку автор использует целую серию вариаций на вторую тему. Дело в том, что во Втором концерте нет длиннот, а чисто технические пассажи плотно включены в ткань произведения.

Критическое чутье и вкус автора совершенствуются, он более не позволяет себе прибегать к пустословию и плоской сентиментальности: его темы, его мелодии обладают очень четким, очень индивидуальным рисунком; гармония всегда тональна и обычно свежа, хотя автор несколько злоупотребляет интервалом в полтора тона; скачущие ритмы оживляют музыку юношеским весельем, что придает ее полифонии элегантную и свободную поступь.

Этот концерт, безусловно один из лучших в русской музыкальной литературе, близок к неоклассицизму Сергея Прокофьева, чье влияние на молодую русскую школу всё более и более заметно»[18].

В предыдущей главе был мельком упомянут — в качестве факта музыкальной жизни Русского Зарубежья — концерт из произведений русских авторов, состоявшийся 9 июня 1926 года. Рецензия Б. Шлёцера (Б. де Шлезера) «вводит» событие в контекст французской музыкальной критики; и хотя герою этой книги посвящены в ней немногие строки, потребность в знании о судьбах русской музыки за рубежом столь велика, что позволим себе привести этот текст:

«“Современная русская музыка”. Под таким названием Спинадель, организовавший этой зимой серию вечеров русской музыки, представил с участием нескольких артистов произведения русских композиторов, живущих ныне в Париже: В. Дукельского, А. Лурье, Н. Набокова, А. Черепнина и И. Вышнеградского, а также Прокофьева и Стравинского [...]

У нас уже был случай послушать включенные в программу пьесы А. Черепнина. Две Арабески для фортепиано (г-жа Равене) и Соната в re для виолончели и фортепиано (г-жа Клеман и автор) демонстрируют мощь, богатую мелодическую и ритмическую изобретательность, правда, не всегда достаточно контролируемую и порой слишком многословную.

Если молодой талант Черепнина испытал влияние Прокофьева, этого не избежал также и Дукельский; в его Триолетах (г-жа Важевска) звучит приятная мелодия; в произведениях Набокова и Лурье чувствуется подражание Стравинскому. Мелодии Набокова близки традициям Глинки и даже доглинкинским, возвращенным к жизни усилиями автора “Мавры”; что же касается Токкаты для фортепиано Лурье (г-н Клаудио Арро), она, безусловно, появилась на свет под знаком Сонаты Стравинского, но Лурье не копирует, он изобретает. Его Токката, написанная на одном дыхании, представляет собой блестяще сделанное законченное произведение с характерными, лишь ему присущими индивидуальными мелодиями, чья гармония основывается на прочной тональной базе, поскольку гармоническое единство постоянно обуславливается встречей и переплетением разных тональных ходов.

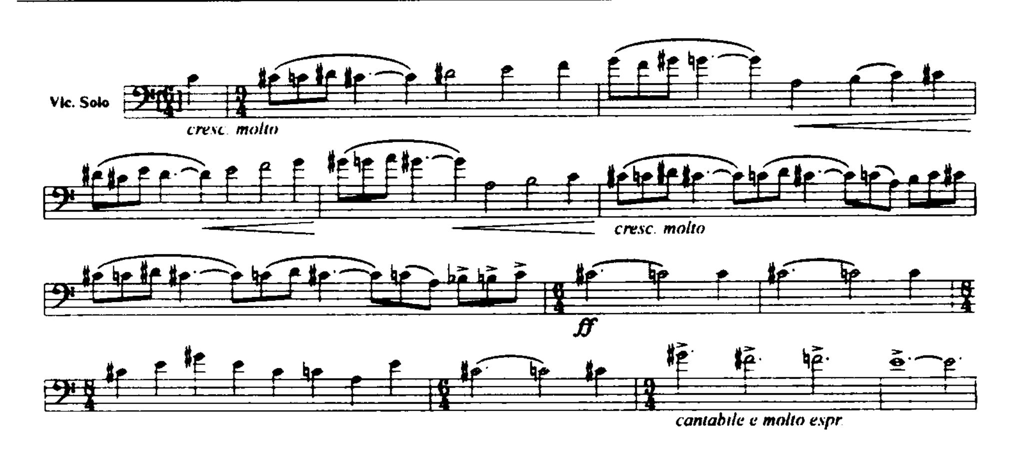
Концерт закончился исполнением на двух фортепиано “Дифирамба” Вышнеградского в четверть тона; при этом один из инструментов был настроен на четверть тона выше нормального строя.

Я полностью принимаю существование четвертитоновой музыки, и всякие технические дискуссии по этому поводу мне кажутся бесплодными, т. к. существует неоспоримый факт (это еще раз доказал Вышнеградский): мы отчетливо воспринимаем эти интервалы, наделенные характерным значением; правда — я говорю об этом, опираясь на "Дифирамб", — Вышнеградский вовсе не настаивает на необходимости такой музыки; я очень хочу думать, как он нас в этом заверяет, что он естественно принимает во внимание четверти тона и что эти интервалы ему необходимы, но слушатель отмечает наличие довольно бедной музыкальной мысли, лишенной индивидуальности, отражающей некоторые скрябинские формулы; встречается несколько любопытных аккордов, прекрасно звучащих, но они не спасают нас от затянутости произведения, где несколько фраз монотонно повторяются одна за другой»[19].

Никакого сомнения нет в том, сколь внимательно читал Александр эти рецензии, и, возможно, укоры в недостаточной организованности звучания его текстов естественным образом совпали с начавшимися переменами в его музыкальном мышлении. К тому располагала вся ситуация музыкального искусства Европы, ведь Париж был открыт и «другой» музыке, музыке австро-немецкой; Хиндемит и Шёнберг звучали постоянно и постоянно же печатно обсуждались, как и (на соседних страницах журнала рядом с откликами на пьесы Черепнина) теоретические проблемы атональности, политональности, вообще языка музыки, который значил — и означал — всё больше.

Полутоново-полуторатоновый звукоряд, как явствует из рецензий, был услышан, но его еще не принимали как принцип, как систему. Нам не удается с определенностью установить, когда А. Черепнин впервые сформулировал и манифестировал свои принципы, но по-настоящему строгое и рациональное их проведение начинается в эти парижские годы. Позднее же практически ни одно интервью, ни одна авторская аннотация к грампластинкам и изданиям (а их в архиве сохранилось множество) не обходится без описания языка, на котором автор говорит.

Получивший Шоттовскую премию Concerto da camera op. 33 характеризовал А. Черепнина «технического» наклонения; такими же в известной степени стали некоторые следующие опусы, о которых сам автор щедро расскажет в этой главе. Но между ними были созданы Три пьесы для камерного оркестра op. 37. Этот цикл, и особенно его вторую часть «Mystère», любили родители Александра, о чем узнаём из их писем. «Mystère» — пьеса для виолончели и камерного оркестра, нередко исполняющаяся отдельно, — действительно, лучшая из трех и, пожалуй, одна из лучших, вдохновенных у А. Черепнина. Здесь явлено не сдерживаемое строгим «ratio», эмоциональное, широкое, «длящееся» мелодическое высказывание, — например, второе проведение темы побочной партии в экспозиции:



В ор. 37 молодой композитор демонстрирует незаурядное мастерство в построении формы (ч. I — Увертюра — сочетание фуги и сонатной формы, напоминающее ч. I танеевского «Иоанна Дамаскина» с зеркальной сокращенной репризой), в развитии материала, особенно в полифонических приемах, во множестве эффектов инструментовки, в работе с тематизмом (вкрапление элементов темы главной партии в лирическую мелодию побочной, ч. II, ц. 230).

Приближалась, однако, другая стадия, когда автора прежде всего интересовало, «как это сделано».

В 1926 году А. Черепнин женился на Луизин Уикс, американской общественной деятельнице (брак просуществовал чуть более десяти лет), и некоторое время его жизнь протекала и в Европе (Париж — родительский дом, другие страны — гастроли, постановки опер и балетов), и в США (Нью-Йорк и дом жены в Айслипе, пригороде Нью-Йорка). Здесь была создана Первая симфония — произведение этапное для Черепнина и считающееся заметным явлением европейского симфонизма.

Именно около этого времени мы встречаемся с феноменом «самоописания» творческого процесса в письмах к родителям 1927—1928 годов (существуют, хотя нам неизвестны, более ранние образцы текстов такого рода); этот феномен будет подробнее рассмотрен в другой главе.

Созданию симфонии предшествовали многочисленные и разнообразные в жанровом отношении работы: опера «Оль-Оль», два струнных квартета, Три пьесы для камерного оркестра ор. 37, небольшая оркестровая пьеса «Magna Mater», начало приготовлений к сочинению следующей оперы (по Х. фон Хофмансталю) «Свадьба Зобеиды» (переговоры, либретто)...

И вот, сразу по приезде в Нью-Йорк 20 апреля 1927 года, буквально на следующий день, встречаем первое упоминание о новой работе: «*...голова очень заряжена композиторски, и я исписал 10 страничек (ма-*

леньких) идеями. По-видимому, план и зерна будущей оркестровой пьесы намечаются и выясняются» (*P.S.S.*; все далее цитируемые фрагменты писем — там же). Еще нет слова «симфония» — и долго еще не будет. 23 апреля: «*Немножко только Свадьба Зобеиды сбивает меня с моих оркестровых идей, но буду их исполнять в первую голову, благо зерна есть...*» 24 апреля: «*Сейчас... поработаю немножко, голова свежая, идеи за ночь осели и разрослись*». 26 апреля: «*Вчера очень продуктивно поработал, справился с двумя контрапунктическими местами и довел первую часть до запятой, т. е. приблизительно 1/6 предполагаемой по форме длины. Главное, на этот раз хочу отделаться от куцости и потому буду спокойно и сосредоточенно работать, чтобы форма была симфонической и широкой, хотя бы ценой меньшей сконцентрированности. И так как торопиться мне особенно некуда, а голова в добрый час свежая, а темы поддаются всяким приемам, то надеюсь, если хватит выдержки и терпения, сделать произведение действительно симфоническим, а не куцые камерные формы, положенные на большой оркестр, как это было с Магна Матер. И такая широкая работа сейчас меня очень воодушевляет, разрядил себя от многих запретов, обдумал форму и теперь постепенно вкладываю в нее содержание. И* [*так*] *как довел вчера до первой запятой, то приехал в Нью-Йорк со своего рода спокойной совестью... уже кое-что пришло в голову, многие мысли и в автомобиле в голове возились*».

Заранее поставленные задачи, их техническое преодоление (разрешение); не вполне понятное сначала «вкладывание содержания», по-видимому, означает работу с «тематизмом» — или тем, что выполняет эту функцию. Медленное продвижение работы, о чем свидетельствует следующее письмо от 28 апреля, связано с усилиями интеллектуальными, с отказом от спонтанности (или ее утратой?), но скорее просто с задачами строительства произведения: «*Весь день провел за нотной бумагой и одолел после 8-часовых усилий 26 тактов трудного места. Сегодня надстраивать буду к нему контрапунктический этаж. Это, пожалуй, еще труднее будет, чем позавчерашняя и вчерашняя задача, но и интереснее. Приходит теперь в голову все больше и больше оркестровых заданий и возможностей; работа с Грюммером над Регером и моими вещами пробудила во мне волю к нюансу и любовь к нему, так что то, что сейчас делаю, имеет намного шире горизонт, нежели то, что раньше делал...*» Пауль Грюммер — известный виолончелист, постоянный партнер и друг композитора. Запись 1 мая касается чисто технических проблем, но в известных смыслах показательна: «*Вчера, как и ожидал, все утро ушло на заканчивание трудного места, и теперь я в некотором сомнении насчет его выверки: все там делится на три группы — 1-я имеет 4 голоса, 2-я — 6 и 7 голосов и третья — 5. В середине каждой группы — голосоведение чистое и в себе законченное, но положенные одна на другую, они дают несколько октав параллель-*

ных, которые, вообще говоря, единственные параллелизмы, коих я избегаю. Не хочется для их удаления менять голосоведение и деформировать темы, так что пребываю я в малом сомнении; думаю, что оставлю так, как есть, потому что в конце концов благополучие в каждой независимой группе уже обуславливает известное достижение и, вообще говоря, чем октава хуже септимы, секунды, кварты, терции или квинты? Папочка, а что ты мне посоветуешь?»

2 мая: «*Вчера очень тужился и возился над экревисной* (в данном случае — «ракоходной», от фр. — *Л. К.*) *музыкой, провел за этим весь день и так зарядил себя, что и ночью то и дело просыпался с мыслями о решении того или иного места — увы, результаты не очень блестящи: правда, форма этого места осмыслена, но что ни подкладывал как музыку, все выходит казенно и либо опять ударяет в употребление формы и канона, либо смахивает на унисон с аккомпанементом*». «Вкладывание» («подкладывание») музыкального материала («содержания») уже встречалось. Борьба с инерцией (и методами развития, которые представляются инерционными) ведется постоянно:

3 мая: «*Занимался вчера все утро очень усиленно и одолел-таки самое трудное место, и притом без помощи фугато или тому подобных автоматических эрзацев; после завтрака* [...] *я еще засел и до пяти выяснил многое..., а затем еще попотел и одолел еще немножко дальше, так что сегодня, после 2-хнедельной работы, нахожусь дальше половины 1-й части.* [...] *Но еще очень много работы остается, к тому же это еще только эскиз, а на оркестровку да переложение должно тоже уйти немало времени*». Заметим, что оркестровка у него — отдельный, относящийся к следующему этапу работы процесс. Это подтверждают и эскизы: «скелет» — или контурный рисунок, который предстоит «раскрасить», но который не связан напрямую с сочинением (в отличие, скажем, от Чайковского).

Продолжим «хронику»: это «семинар по курсу композиции», который ведет композитор XX века. Конец первой части уже виден, но текст все еще называется «пьесой», не осознан в жанровом отношении (симфония ли это?):

6 мая: «*Вчера весь день провел в работе над моей пьесой и, одолев легкое место, исписал затем 6 страниц дальше; теперь уже до конца первой части все ясно, хотя еще много нужно выявить — работы даже на заканчиванье чернового эскиза еще на неделю будет; мысленно прослушав установленные 3/4 части, я остался скорее довольным как музыкой, так и длительностью — вся часть, по-видимому, будет иметь 8 минут — притом быстрого темпа, без единого замедления, а все время ускорения, что для меня еще не видано — т. е. именно то, что поставил себе заданием: не быть куцым, к тому же все эти 8 минут чистые Durchführung — так как темы излагаются в первых восьми тактах одна за другой — все последующее исключительно из них*

вытекает, и репризы нету, модуляционный и ритмический план тоже разработаны, так что в общем я доволен сделанной работой и надеюсь, что через неделю смогу вчерне закончить первую часть. Для второй и третьей идеи есть, но еще даже не начинал думать об их разработке».

Борьба с «куцостью», преодоление ее с помощью техники разработочного развития — о чем это свидетельствует, не о природном ли тяготении к, условно говоря, «миниатюре»? Но более всего для характеристики психологии творческого процесса интересно постоянно проявляющееся сочетание интуитивного и сознательного с преобладанием в разных случаях (на разных этапах?) одного или другого:

11 мая: *«Вчера приналег и наконец вчерне кончил сочинение 1-й части оркестровой пьесы. К сожалению, разыграть сколько-нибудь сносно нечего и думать, т. к. все на мелких лоскутках или записочках, так что даже вообразить без перерыва трудно. Но все-таки есть некоторое удовлетворение, что сделал, что хотел и провел то, что собирался, т. е. реализовал идею. Теперь примусь за писание эскиза этой части и буду подумывать о следующей. Думаю, что, пиша эскиз, пойду по пути упрощения фактуры, т. к. мечтами такие небоскребы наворотил, что никак не угадать, в котором этаже мысль! А в конце концов, все это хорошо, поскольку оно освещает или углубляет мысль, а не когда оно делает мало понятное месиво. Таких местечек, где мудрствование затемняет смысл, я насчитал 3 на малых листочках и при делании эскиза их поскоблю.*

Но вчера у меня было очень странное состояние: окончив сочинение около 3-х, и начиная с 4-х часов, что бы я ни делал, в голове шевелилась какая-то музыка, и то и дело я об этом вспоминал и радовался, — как будто был в парфюмированной комнате. Длилось это до поздней ночи и сейчас еще сидит, но ни ноты, ничего пресизного нету!! [...] *Может быть, это было подсознательное думание о следующей части».*

Еще в 1924 году, в финале виолончельной сонаты, мы видим использование в качестве «музыкального материала» голоса птиц (не самое ли раннее в музыке? — во всяком случае одно из ранних). — В «хронике» Первой симфонии они вновь упоминаются, и хотя к этому сочинению прямо не относятся, механизм описан интересно:

«*Вчера очень много работал над 2-й частью: мыслей приобрел довольно много, форма тоже начинает выясняться, но работы будет едва ли даже не больше, чем в первой части, потому что хочется делать ее (2-ю часть) интересной, хорошо сделанной и вместе с тем с постоянными сюрпризами. Айслипские птицы* (Айслип под Нью-Йорком. — *Л. К.*) *помогают мне очень, в особенности в ритмической части. За вчерашний день я познакомился с несколькими (подслушав их).* [...] *Что меня особенно прельщает в их творчестве и языке, это то,*

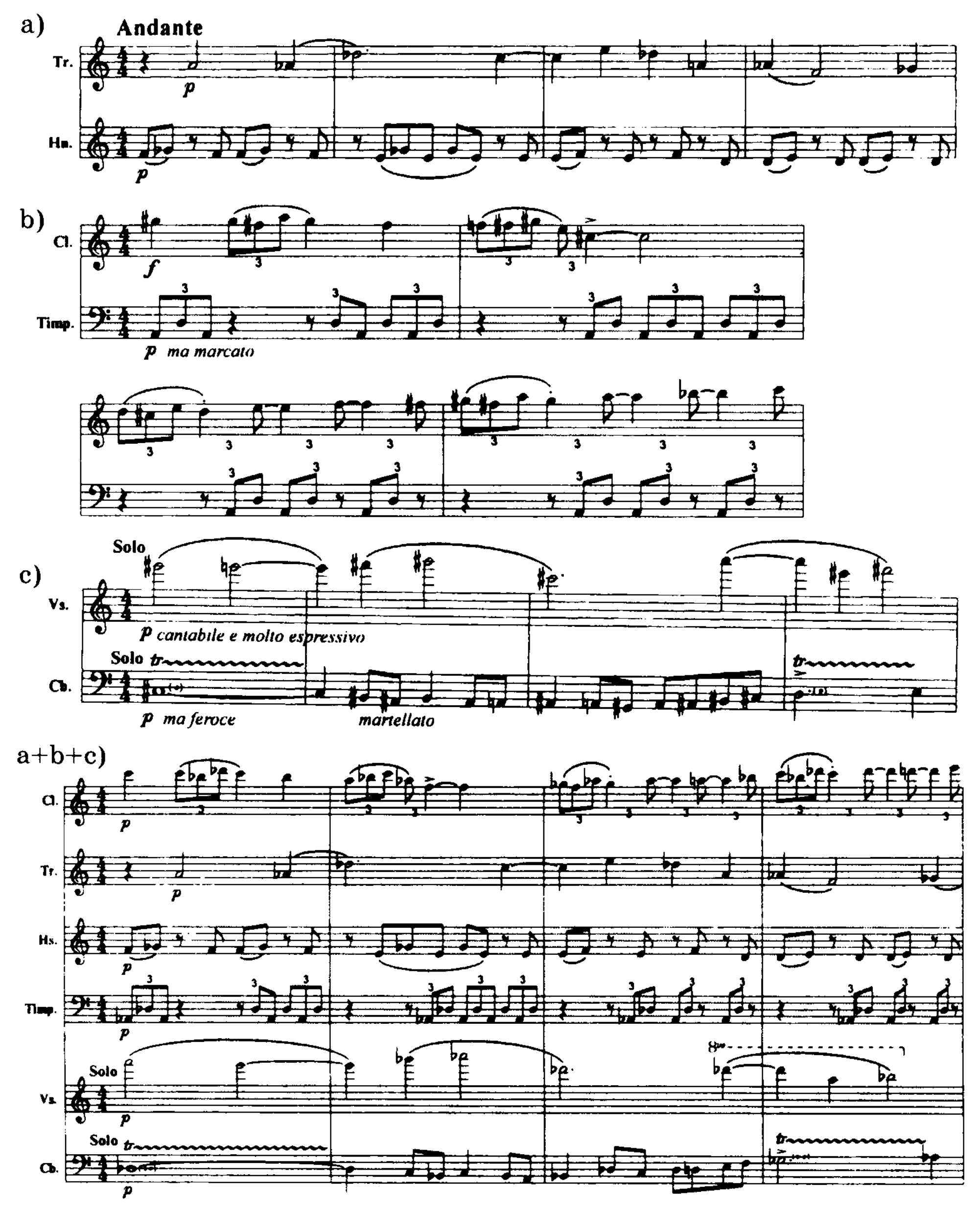
что в конце каждой фразы они делают своего рода ритмически-мелодический каданс, точку, причем количество ритмических перебоев перед кадансами иногда варьируется (хотя редко), но каданс всегда остается неизменным и обозначает окончание. И что занятно, при слушании знакомых оказывается, что сделанная запись их ритма остается верной. В общем, с помощью птицев вторая часть подвигается, но это только первоначальное накопление подвигается. Эскиз первой еще не начал писать».

В сюжете сочинения оркестровой пьесы, которая окажется симфонией, всё первое время осложняющим обстоятельством было отвлечение на «Свадьбу Зобеиды»: Черепнин сокращал текст Хофмансталя, формируя либретто. 14 мая: «*Вчера, хоть я и слушал птиц и работал весь день, мало до чего доработался. Есть кое-какие колоритные выводы, но музыка подвинулась очень мало*». И 15-го: «*Вчера был очень неудачный день — весь день провел за письменным столом, но реализованные идеи принесли разочарование, а записав сочиненное, пришел к заключению, что такого рода музыка скорее подходит к антракту к 3-й картине Зобеиды, нежели как средняя часть симфонического задания*». То же в начале следующего дня. В письме от 16 мая:

«*Вчера очень возился и напирал на 2-ю часть, и вот мой диагноз: начитавшись Зобеиды, я инстинктивно, вероятно,* [нахожусь] *под впечатлением там происходящего, и потому мозг работает по другому руслу. Как будто речка прорвала плотину и потекла совсем в другую сторону. И когда вчера, прежде чем перейти к Урплану 2-й части, я принялся и закончил в том виде, как я ее работал все эти дни, — я убедился, что это антракт к 3-й картине Зобеиды. После завтрака я уже серьезно засел за старый план 2-й части — реализовал несколько принципов, — и опять голова отошла в сторону и сочинял начало Зобеиды. Затем предпринял с мадам прогулку к непопулярному здесь морю, чтобы проветриться. Вернулись, и опять вместо 2-й части — целая страница музыки и материалов для Зобеиды. Так что в результате недельных работ и, главное, вчерашнего дня у меня оказалось больше 10 исписанных страниц, которые теперь положены в специальные кальсоны и с надписью «Зобеида», а в деле 2-й части я оказался так же далеко от ее реализации, как при начале.*

Только перед обедом, наконец, добился первой действительной реализации для 2-й части и [...] *окончательно установил план работы: три парных контрапункта, между собой контрапунктирующих, и каждая пара расположенная ей* [с] *наидальнейшим расстоянием между голосами — закончить вторую часть. Формально получится это изложением этих тем поочередно. Так что я сейчас озабочен нахождением этой троицы, между собой согласной в несогласии, и, найдя их вместе, т. е. найдя заключительное проведение, примусь за проведение каждого в отдельности.*

До реализации, конечно, далеко, но я рад, что нашел в себе достаточно самокритики, чтобы сообразить, что работа была ведома не по той дороге, и отбросить то, что сочинялось с жаром, но будет предназначено для другого».

Эта идея, казалось бы чисто конструктивная и схематическая, была воплощена в намеченном виде.

В письмах к родителям, из которых мы вычленяем «хронику» сочинения симфонии, не декларируется, но осуществляется последовательно применение «интропункта» и 9-ступенного звукоряда. В этот момент, 21 мая, приходит ответ Н. Н. Черепнина на письмо Александра от 1 мая, цитированное выше (время, необходимое для рейса парохода в Париж и обратно!..), и младший композитор отвечает (тут мы опять приобщаемся к композиторской «кухне» в надежде, что и такие детали характеризуют автора музыки):

«*Папочка, то, что ты пишешь мне о параллельных октавах, очень интересно, — к сожалению, рассматривать каждый из этажей за унисон не приходится, т. к. он (этаж) не представляет из себя мелодическую линию, наложенную на гармонию, но общую механическую кашу. Но я думаю, что в самой идее горизонтальной логики уже есть подкоп под вертикальную проверку; т. е. предпочтительней оставить голоса горизонтально-логичными, нежели менять их логику никому не нужными, более того, для уха не требующимися, но портящими мелодическую структуру отведениями. Потому думаю, что оставлю свои этажи в себе неизменными, но подумаю, нету ли там подголосков ненужных, затемняющих смысл, и если таковые найду — уничтожу!*

Теперь примусь за 2-ю часть, в голове уже вертятся разные разрешения, и буду надеяться, что успею подвинуть...»

22 мая: «*Пишу вам еще сегодня дополнительно вечером, чтобы сообщить, что, поднаперев сегодня утром на 2-ю часть, закончил ее в эскизе, — проиграл и крякнул, потому что заданье проведено вполне, и, конечно, я был прав, когда, откинув случайный план, реализовал старый.* [...] *Вернувшись домой, я принялся за думанье о дальнейшем. На последнюю часть у меня уже идеи есть; но* [так] *как вещь эта теперь становится симфонией (!), то думается, что неплохо было бы сделать промежуточную часть между 1-й и 2-й — быструю, скерцообразную интермедию, что в общем плане углубит содержание 2-й части. Эта идея мне уже много* [раз] *приходила в голову, с тех пор, как решил взять старый план, теперь он откристаллизовался в форме скерцо для ударных только: барабан, тарелки, 2 малых барабана (с тембром и без тембра), тамбурин, кастаньеты и бьющие по деке скрипки будут исполнителями этой части. Вопрос теперь, удастся ли ее реализовать так, чтобы найти содержание на минимум 3—4 минуты. Если удастся — сделаю ее, если нет, обойдусь и без, потому что не хочу делать это слишком нарочито, весь вопрос, смогу ли найти достаточно разнообразные комбинации.* [...] *Теперь, мои милые, вечер, часов 11*».

В этой и следующей записях зафиксированы два основополагающих момента: осознание сочиняемого как симфонии в процессе и на определенной стадии осуществления, а также намерение, полностью реализованное и вполне новаторское, включить в цикл раздел для ударных.

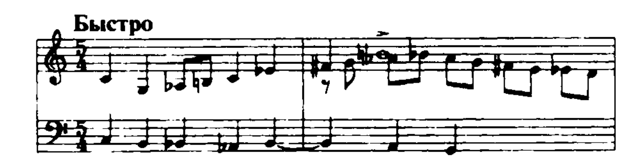
Н. Слонимский, летописец музыки XX века, работу которого мы уже цитировали, в связи с Первой симфонией Черепнина отмечает: «Среди его новаций — одна из частей симфонии in E (1927), написанная для ударных инструментов с неопределенной высотой звучания, опередившая Шостаковича с его интерлюдией для ударных из оперы “Нос”; «экспериментальный характер придает музыке этой симфонии использование особых эффектов игры на струнных инструментах, в частности, игры по струнам древком смычка». И еще в этих записях Черепнина появляются сопутствующие процессу сочинения до последней (написанной через полвека) пьесы наблюдения над художественным временем, хронометрирование сочиняемого.

23 мая: «*Теперь у нас еще только утро, но я уже с часик позанялся и исписал 6 страниц для новой промежуточной ударной ритмической части и очень этим забавляюсь. Думаю, что удастся довести ее до размеров, приличествующих части без того, чтобы это было большим ущербом для уха! Привлечены и струнные для битья смычком по декам!* [...] *Засаживаюсь за мою партитуру... Утро провел очень плодотворно, работа над ударной частью клеится, боюсь только разрешить ее слишком импровизаторски, и чтобы не торопить самого себя и не дать заполнить темпераментными ритмическими рамплиссажами часть, долженствующую быть не менее мудрой, нежели ее соседи, я принялся одновременно и за 4-ю часть — рондо развитое, и выковырял для нее несколько матерьялов. В течение всего завтрака у м-м Питерс* (теща. — *Л. К.*) *голова работала над ритмической частью, и я пришел домой очень заряженный. Теперь занес на бумажку то, что боялся забыть* [...], *а затем примусь за дальнейшую работу*». 24 мая: «*Вчера до ужина работал над ударной частью и добился многого, теперь она имеет длину 2 минуты 40 секунд, не знаю, чем добиться удлинения — вторым ли трио или расширением коды, буду сегодня об этом думать и о четвертой части закидывать удочки. Теперь, когда 2/3 уже сочинены, много веселее работается, к тому же четвертая часть должна быть скорее бойкой, нежели мудрой, и после того, как я посушил себя на 2-й* [нрзб.] *части, веселые шроффы* (резкости, жесткости, от нем. schroff. — *Л. К.*) *4-й меня особенно наполняют радостью*».

Следующие, завершающие «хронику» записи, касаются по преимуществу финала, а также симфонии в целом.

25 мая: «*Вчера работал над 4-й частью с большим упорством, оставив покуда “ударную” в стороне на предмет созревания, и за день труда одолел 1-е изложение первой темы вчерне; выходит довольно занятно, — занятно и то, что многие вещи, как, например, интропунктированье темы, которые я раньше делал нарочно, — сейчас так впились в меня, что уже выплыли естественно; удалось сделать ловкое заключение для 1-й темы — синкопами, что служит одновременно введением во вторую тему*».

26 мая: «*Вчера работал до обеда, но скорее неудачно... тем не менее произвел кой-какие записи и планы и обдумал немножко манеры модуляций, чтобы хорошо подвести концы*».

27 мая: «*Вчерашний день прошел так, мои милые: утром работал над 4-й частью, и после большого труда добился Durchführung'а для 2-й темы, которая по своей структуре такому Durchführung'у поддается. Вот она (тема):*

Будучи скорее фанфарной, сама тема слишком ярка, чтобы быть много повторенной (аккомпанемент дает много возможностей); так что после всех попыток ее повторить убедился, что нужно не повторять, а развивать, и развил ее до 16-тактного предложения, — дальше уже стало многое ясно, так что к завтраку идея нити всей части была найдена, остается теперь только терпеливо работать по намеченному плану».

Видно, что внезапно возникшая дополнительная часть (утвержденная в качестве 2-й) уже неотделима от симфонии в целом: далее всё время уверенно упоминаются 4 части. Деталь: «квадратность» упоминается скорее с негативным оттенком.

28 мая: «*Вчера работал весь день и даже после ужина часов до* $10^1/_2$ *над 4-й частью. Сделал проведение второй темы, обдуманное уже позавчера, второе проведение 1-й и вечером работал над 3-й. Третья очень квадратна, но нужна как противовес к неровным 1-й и 2-й; но работая над ней, имею впечатление, что работаю над линейками, отмеряя и совокупляя. И* [так] *как мозг был очень начинен этой работой, то ночью я видел во сне, что отмериваю и режу бревно! (Не намек ли это на идеологию композитора-бекмессера?)*».

29 и 30 мая посвящены описанию работы над кодой финала, при которой «борьба с инерцией» происходит на свой лад: «*Очень сосредоточенно работал весь день и подвинул последнюю часть до коды. А* [так] *как кода должна быть репризой (4-й) 1-й темы с прибавкой, то я уже возликовал было; порассудив же, убедился, что таковое разрешение коды было бы большой ошибкой и расхолаживало бы впечатление, и принялся за постройку новой развитой синкопированной коды*».

31 мая фиксируется завершение первого этапа: «*Вчера призалег на синкопированное место и после завтрака вчерне закончил симфонию. Остается еще выяснить, возможны ли удлинения в ударной части, переделать одну модуляцию, и тогда я примусь за писание эскиза,*

что будет довольно сложно, т. к. местами придется очень критически исследовать и, м. б., перерабатывать. Как-никак, первая работа проделана, произведение встало, но, так сказать, все еще в лесах, нужно их снимать с осторожностью, и тогда можно будет судить обо всем здании. Так что план работ теперь таков: буду писать эскизы, обдумывать секстет, почитывать „Зобеиду“ на предмет собирания матерьяла, „Стеньку“ на предмет решения для далекого будущего и, кроме того, чуть-чуть разыгрывать пальцы».

Упомянутый секстет, свидетельствующий об одновременной занятости (иногда практической, иногда, как в этом случае, только мысленной) А. Черепнина двумя или несколькими творческими заданиями, не был написан.

1 июня: «*Вчера* [...] *проведя часик-другой с мыслями о секстете, принялся за писание эскиза. Увы! С места в карьер убедился, что такого рода писание не только не есть переписка с обрывочков, но нуждается в полной переработке и разработке линий. Первое же контрапунктическое сплетение оказалось наспех проведенным и мозгом, но не слухом записанным, — пробился над ним après midi и вечером до 11 и ничего не добился; буду продолжать сегодня. Но совершенно теперь уже явственно вижу, что все еще лишь намечено творчески, а теперь-то работа только еще и начинается; а еще работа по оркестровке впереди. Сообразив это, думаю, что перебрасываться сейчас на секстет — грешно: и секстет будет плохой, и симфония останется грязной. И с сегодняшнего дня принимаюсь серьезно и всецело за работу над симфонией с тем, чтобы эскиз уже был почти что вполне законченный в смысле голосоведения и т. д., — чем больше принатужусь сейчас, тем легче будет оркестровать.* [...] *предстоит еще большая критическая и создавательная работа;* [...] *скорее радуюсь этому, потому что в неудовлетворении чем-нибудь и есть origine прогрессу и думаю, что технических приемов и возможностей у меня достаточно, чтобы сделать это произведение законченным и сделанным*».

Пропустив несколько «отчетов», приведем фрагмент письма от 5 июня. Это чисто техническое, вне музыки «повисающее» описание (но ведь и адресат письма музыку не знал!) — редкостный и, кажется (как и вообще черепнинские «хроники») не имеющий аналога образец фиксации сознательной и целенаправленной композиторской работы: «*Место, забаррикадировавшее меня на пять дней, одолел-таки, — трудность была в том, что при сочиненьи я сочинял трехголосный контрапункт и затем каждый голос автоматически удвоил большой секстой, но по этажам, так что удвоение шло через 3 октавы, и получилось шестиэтажное здание, в котором голоса либо наезжали друг на друга, либо расходились на такое расстояние, что вдруг два этажа оставались пустыми и т. д. Все это еще вдобавок было положено на движущийся квазиостинатный бас, который опять-таки всем мешал.*

Сначала я считал три основных голоса незыблемыми, и это и была ошибка, которая заставила меня пробиться столько дней. Но уже вчера я подверг один из основных голосов сомнению. И начал исходить из того, что только два голоса были незыблемыми. И в результате получилось очень складно — наверху в двух октавах расположились контрапунктирующие друг с другом три независимых голоса, базирующихся на первом незыблемом; внизу второй незыблемый со своим контрапунктом сначала удвоенный, потом диминуэндо только сам со своим контрапунктом без удвоения, а между этими этажами заходил в замедленном движении новый дядя — тема en ralenti; бас смог остаться как есть, но уже никому не мешал, и в результате получилось место, много комплицированней первоначального, но зато безупречное в смысле голосоведения и расположения». (Не страница ли это — типологически — учебника композиции?) С интервалом в две недели приходят «критики» от отца.

Из многочисленных и пространных дальнейших записей «дневника Первой симфонии» — приведем еще несколько. Первая связана с размышлениями о жанре, сомнениями: *«симфония из хаотического вида принимает уже музыкальные очертания* [...] *убеждаюсь, что вряд ли название симфония здесь у места. Если размеры и симфонические, то матерьял недостаточно глубок, вернее, в другой плоскости, нежели то, что принято разуметь под симфонией, — это скорее расширенный до больших размеров большого оркестра Concerto grosso; потому думаю назвать это: "Concerto" для оркестра с подтитлами Toccata I — Toccata II — Adagio — Rondo. Думаю, что так это, во-первых, будет более справедливо, во-вторых, убережет от инстинктивного испуга издателей и дирижеров!! Это еще и оттого, что настоящее сонатное allegro в сущности в этом произведении отсутствует, а идеологически этот концерт связан скорее с Kammerkonzert'ом, нежели с теми или другими симфоническими тенденциями».*

Вторая интересна демонстрацией того, как композитор XX ввека находит помощь в теоретическом (гармоническом) анализе создаваемой музыки (10 июня): *«Первоначальный эскиз (сочиненный) в конце концов не так уж плох, но носит случайный характер: так, но могло бы быть и иначе. Для того, чтоб лишить это место случайности и сделать его дефинитивно, нужно было найти какой-то другой подход, другой критерий. И, пробившись утро, не найдя его, днем я нашел-таки отправную точку:* [...] *проделал гармонический анализ скрипичного елозинья, а затем высчитал "районные" возможности действия тем. Продействовав так, уже совсем несложно оказалось приписать, вернее, выбрать редакцию для каждой темки, и теперь, на мой взгляд, целое получилось убедительно и логично».* «Вчера» же купил партитуры Шестой и Восьмой симфоний Бетховена — *«для изучения».*

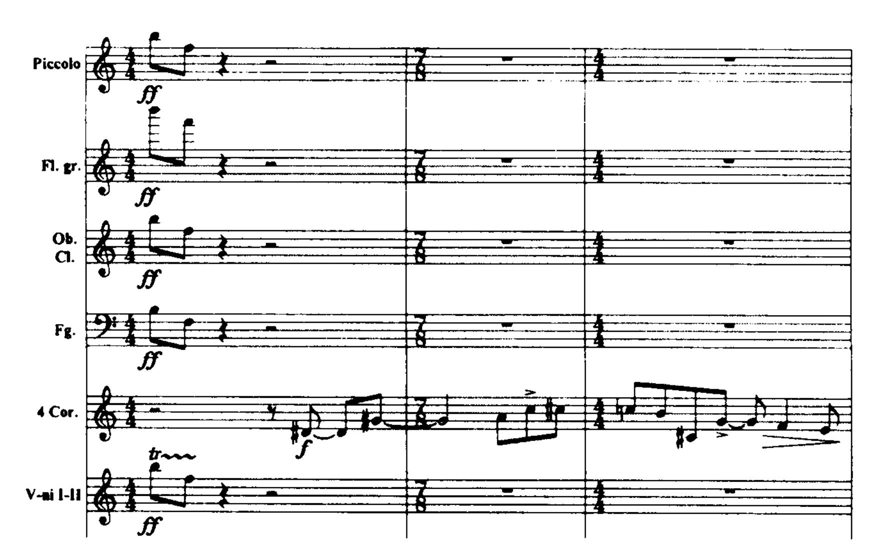
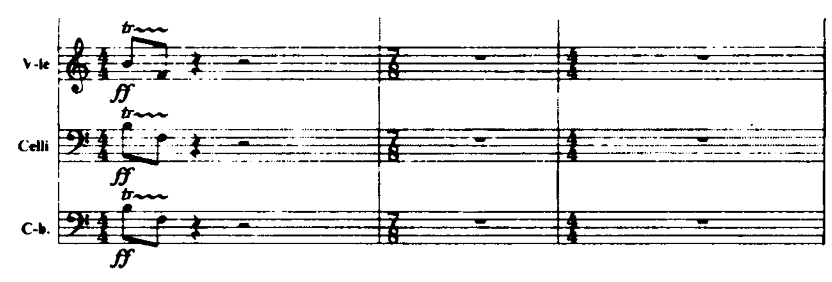
При всем наглядном рационализме работы встречаются и внезапные, спонтанные вторжения в строительство. 13 июня, покуда беседовали пришедшие к жене гости, «*мне пришло много музыкальных идей в голову, которые, может быть, подведут к приписанию еще 5-й части! Но* [так] *как для этого нужны колокола, то боюсь, что если выполню это задание, сделаю эту симфонию навсегда погребенной и неисполнимой. К тому же побаиваюсь, что выйду из стиля. Но на всякий случай, папочка милый, сообщи мне, какие колокола можно рассчитывать получить в нормальном оркестре? Идея такова, что для эквилибрирования общей формы после анданте недурно было бы иметь еще concertino, подобное ударному, и* [так] *как для этого хотелось бы применить опять-таки инструменты "специальные", то я подумал, не сделать ли здесь glockenspiel, т. е. колокола, campanelli, м. б., челеста (для быстроты), литавры, там-там. Но это еще совсем не решено. Потому что такого рода часть слишком бы вышла из стиля, тем более, что потом всем этим инструментам не было бы никакого применения, и я думаю, что скорее я этого не предприму. Только, пожалуйста, на всякий случай, папочка, сообщи мне все-таки район* (диапазон? — *Л. К.*) *и ноты для нормальных колоколов и затем еще одно: можно ли нижнюю литавру (sol) настроить до si вверх? чтобы получить si-do-re?*»

Эта сонорно-драматургическая идея не закрепилась; в письме от 14 июня: «*Вчера приналег на редактирование 3-й части, и к одиннадцати вечера всю ее обработанную вписал в эскиз. Но нужно отдать справедливость, что это и благодаря тому, что при сочинении я много тщательнее все обдумал, нежели при первой части, так что и редактирование свелось к исправлению 2-х голосоведений, все же другие исправления вносились по мере письма. Как-никак, $^3/_4$ всей вещи теперь уже в чистом эскизе, и надеюсь к будущей неделе с эскизом покончить, а там — за оркестровку. Идею "колокольной" 5-й (4-й) части отбросил по зрелом размышлении как выходящую очень из стиля, и самое писание второго концертино сделало бы вещь нарочитой, тогда как ударная часть так же естественно и нормально вылилась из мыслительного и идеологического содержания, как и ее соседи*».

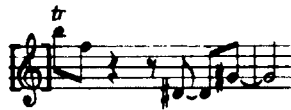
После нескольких дней (подробно рассказанной) кропотливой работы по переработке не удовлетворяющих в «черновом эскизе» мест и переписке текста в «чистовой эскиз» сообщение от 19 июня: «*буду приниматься за мою партитуру — так мечтаю поскорее эскиз кончить и за оркестровку засесть. Есть теперь кое-какие сомнения насчет неубедительности самой коды, что кончается немножко неожиданно, может быть, буду переделывать...*»

Из пространного отчета следующего дня выделим строки, показывающие отношение к оркестровке как своего рода «раскраске»: «*теперь оркестровать будет уже не так сложно, главным образом потому, что в каждую ноту эскиза можно верить, и задача оркестровки*

будет уже не в выверке сочиненного, а в том, как это сочиненное представить повыпуклей и поубедительней».

Описание процесса оркестровки — и намерений, предложений — адресуется отцу, выдающемуся знатоку и мастеру оркестра. 3 июля: *«Сегодня с утра постараюсь все мое внимание сосредоточить на оркестровке. Со времени окончания эскиза прошло уже 2 недели — срок, в какой была оркестрована "Магна Матер", — а я все еще сижу на начале. Первое место было разрешено делением всех струнных (кроме контрабасов) и поручением им всего 8-голосного контрапункта; на этом* [фоне] *дерево играло главную (исходную) мысль — флейты и гобои в октаву и кларнеты с фаготом. Для цельности группы второй фагот опирал басовую ноту, затем начинал ходить, в то время как первый фагот успокаивался на следующей басовой ноте, но подпертый тубой. Валторны имели свой рисунок — выдержанной ноты, но с ритмическим характером, и перед концом все, кроме тубы, съезжали со своих держанных нот и кадансировали с легким контрапунктическим движением в следующую модуляцию. В это же время закрытый пистон с акцентированием каждой ноты прорезал всю кашу с самостоятельной партией темы en ralenti. Тромбоны вовсе не были приглашены к участию. Маленькие неприятности все-таки вышли — гобой кончает свою партию немножко неожиданно; четвертая валторна контрапунктическим ходом кончает на сексту выше 2-й, — это будет предметом спрошения у тебя, папочка, при рассмотрении партитуры. Беспокоит меня значительно больше этих расположений, которые, в конце концов, детали, расположение унисона, с которого все начинается, — вот он, попочка, — пожалуйста, скажи мне, убедительно ли это для начала* [:]



В этом унисоне я пропускаю первую октаву у духовых, дабы дать теме характерный для нее скачок



вместе с тем я не даю меди на первый унисон, чтобы сохранить свежесть для ответа валторн: первые и вторые скрипки в унисон во 2-й октаве для большей силы, и не загоняю их выше, чтобы начало было для них естественней и увереннней, наконец, не опускаю виолончелей и контрабасов ниже для того, чтобы у этого унисона сохранился характер более высокого и светлого. Это мои рассуждения, в отправном пункте которых я не сомневаюсь, но очень сомневаюсь, будет ли это достаточно убедительно для слуха и не будет ли такое начало жидким и слабоватым. Вот я тебя и прошу, папочка мой милый, сообщить мне, будет ли такой унисон блестящим при FF и будет ли такая оркестровка соответствовать вышеизложенным идеям! И буде нет, указать мне, в чем моя ошибка... Принимая во внимание значительность этого ёвра (œuvre — сочинение, фр. — *Л. К.*) *в моем каталоге, я не остановлюсь перед самой длительной процедурой его окончания и сделаю-таки — буду писать теперь партитуру как только смогу честно и окончательно, так как хочется, чтобы оркестровка вполне соответствовала содержанию и чтобы музыка была представлена наиболее выпукло...»*

В следующем письме (т. е. на следующий день) — целый трактат о специфике оркестровки сочинений разных типов — жанрово камерных или симфонических по внутренней природе, — а также «опыт самопознания»:

«Затем кое-какие попутные замечания. Контрапунктическая линеарная музыка, когда она не опирается, как у Вагнера, на гармоническую основу, — самое бедное и неинтересное для оркестра. Тогда, когда несложная — она влечет либо удвоения, либо звуковую бледность; когда многоголосна и сложна — она орган; удвоение подчеркиванием голосов — скучно и неубедительно: регистры инструментов, могущие быть колоритными достижениями, в большинстве в такой контрапунктической музыке приносятся в жертву линеарной логичности —

вот и результат, — подобная музыка выигрывает в камерном стиле, и очень трудно найти приемы, чтобы передать разросшуюся контрапунктическую фактуру, переросшую самим содержанием камерный стиль, — симфоническим оркестром. Приемы для такой музыки, чтобы сделать ее интересной, — это найти чередование групп там, где позволяет музыкальное содержание, не задумываться давать временную камерность в противовес вытекающему из содержания тутти, одним словом, пользоваться всеми возможными светотеневыми эффектами.

Зато как только музыка поворачивается и делается из контрапунктически-линеарной контрапунктически-темовой, т. е. слышанием тем, а не развитием темы, возможности открываются совсем другие, и сразу становится очень легко, т. к. положение такой музыки на симфонический оркестр вполне соответственно. [...] *Короче было бы сказать: отпрепарировав мой эскиз, как Премацци закончил бы свою акварель, выделив каждую травку, каждый листок, я убеждаюсь, что положить мой эскиз на оркестр так же по существу некстати, как писать декорацию приемами Премацци.*

И именно контрапунктическая законченность (ничего не прибавить, ничего не убавить) эскиза делает его оркестровку более трудной, нежели было бы, если бы заканчиванье хаотического матерьяла шло прямо в оркестровку с полным соображением на каждый инструмент.

Но сама идея этой симфонии была, так сказать, возвращением к Kammerkonzert'у, возвращением к чистой музыке в противовес Mystère, Мессажу, 20-му квартету и "Магна Матер". Эта чистая музыка усложнена приемами, найденными в 5-ти поименованных вещах, но по существу ее задание чисто музыкальное, органное; потому трудность, в особенности в первой части, совсем другого рода, нежели была в моих работах последних $1^{1}/_{2}$ *лет; но сделав эту симфонию, я, так сказать, поставлю точку, подведу итог техническим приемам, чтобы идти дальше по путям, мне более естественным и намеченным. Это, так сказать, refregirator (холодильник) перед Зобеидой!*»

Работа над инструментовкой симфонии (причем попутно некоторым переделкам подверглась кода) завершилась 18 июля 1927 года.

Отметим, что в пространных записях о Первой симфонии автор не говорит о работе по «системе». Между тем 9-ступенный звукоряд как ладогармонический фундамент и «интерпункт» лежат в основе материала и развития всего произведения (ссылки содержатся в «Основных элементах моего музыкального языка», см. Приложения). Демонстративен завершающий аккорд:

Четырехчастный цикл, контрастный, динамичный, увлекательный, воспринимается как текст, произнесенный «на одном дыхании», что особенно впечатляет после знакомства с процессом сочинения; симфония длится 24—25 минут. Части: Maestoso, Allegro resoluto; Vivace (для одних ударных); Andante; Allegro con anima.

Премьера под управлением Габриеля Пьерне — известного пропагандиста музыки новой, в том числе русской, — состоялась в одном из «Концертов Колонна» 29 октября 1927 года. Теперь кажется удивительным, что привыкшая уже к столь многому парижская публика была ею так шокирована. Благодаря содействию д-ра А. Лишке мы получили копию рецензии Рене Бранкура, опубликованную в «Ménestrel». Одно из прозвучавших произведений, как представляется автору отзыва, «не только не относится к музыкальному искусству, но предстает как его безусловное отрицание. Речь идет о „Симфонии в ми“ г-на Черепнина — я бы и не подумал, что это творение принадлежит к какой-либо тональности. Убежден, что автор его, этакий остроум, захотел заморочить голову коекому из респектабельной публики. Право же, несколько десятков снобов отважно купились на наживку, повторяя по примеру Люкаса из “Лекаря поневоле” “Это настолько хорошо, что я там ничего не понимаю”. Однако смельчаки не сумели увлечь за собой бо́льшую часть присутствующих из тех, что пришли в Шатле послушать музыку.

Впрочем, всё определяется местом и временем: первая часть, например, замечательно подошла бы к драме о бунте в сумасшедшем доме [...] Вторая часть представляет собой концерт для ударных с вкраплением звуков, производимых обратной стороной смычка. Эту часть, без всякого сомнения, можно включить в репертуар ярмарочного действа, которому всё же свойственны бо́льшая изысканность и элегантность. Две остальные части, к несчастью, не столь забавны. Думается, композитор счел нужным проявить свою поэтичность, что сказывается в любовных дуэтах между пылким рожком и высоконравственной трубой, а также в нескончаемых соло то на скрипке, то на контрабасе, что напоминает двух пресмыкающихся, полных желания избавиться от своего бесплодного одиночества. [...] В заключение поблагодарим композитора за то, что он так успешно заклеймил какофоническую музыку с помощью своей намеренно преувеличенной карикатуры — хотя она не поспособствует ему обрести собственное место на этом столь исхоженном пути»[20].

«La Revue musicale», разумеется, не прошла мимо этого события музыкальной жизни:

«Эта симфония, помимо неприятия ее определенной публикой, той, что всегда относится с подозрением к молодости и новизне, считая всех молодых скандалистами, заслужила несколько спокойных, осторожных упрёков. Они исходили от критиков или от композиторов-критиков, в которых нельзя заподозрить неприятелей любого модернизма. Конечно же, Александра Черепнина часто называли одной из надежд современ-

ной школы за его одаренность, достижения, находчивость, пылкость. По отношению к нему не скупились на проявления уважения и одобрения. И в этом произведении с начала и до конца чувствуется большая тщательность в выборе средств выражения почти аскетических, как посчитают некоторые, могучий оркестровый колорит, подаваемый обычно крупным планом без обращения к деталям и прикрасам, что в то же время любопытно сочетается с предвидимыми резкостями тембра; бурлящая, полная молодости полиритмия одна направляет движение мелодии, звучащей как концерт ударных инструментов. Но всё же я замечаю риторику в этом способе выражения, намеренно перегруженном множеством классических контрапунктов; у других такое встречалось, но они-то были просто людьми, а не ораторами. Я замечаю, а это более существенно, некоторое бахвальство своей дерзостью, часто наивной и шитой белыми нитками; дерзость появляется то здесь, то там только для того, чтобы ее заметили; делается это не по злому умыслу — просто сказывается опрометчивая юность; при том в этом произведении столько достоинств, что слушаешь его с чувством полного сопереживания. Мне думается, что автору пошло бы на пользу, если бы он сочинял меньше, чем теперь. Я уже отмечал его слишком большую плодовитость; нельзя форсировать созревание настоящей музыки, в любом случае необходимо достаточно поразмышлять над ней»[21].

Родители регулярно пересылали Александру появляющиеся рецензии, которых было много. «Вынырнув» из реки времени в 70-е и размышляя о расширении границ и возможностей музыки (или того, что под этим понимается, к чему вернемся в дальнейшем), А. Черепнин писал Г. М. Шнеерсону: «*Когда в 1927 году, в моей первой симфонии, я вообразил вторую часть без определенного “pitch'a” и поручил ее только ударным и бьющим деревом смычка по дереву инструмента струнным, — ее первое исполнение в Концертах Колонн (1927) в Шатле под управлением Габриэля Пьерне вызвало памятный скандал. Большинство критиков набросились на меня за это, но даже те, которые сочувствовали, не обнаружили, что в этой исполняемой ударными части мною сведены до их чисто ритмического бестемперированного значения фигуры, мотивы и темы первой части! Я просто хотел освободиться от условного подразделения октавы на 12 полутонов, от определенного темперированного звучания и создать музыку “по ту сторону добра и зла”, т. е. без “pitch'a”. Теперь, при расширении понятия музыки, исчезла проблематичность этой части, а то, что казалось озорством, оказалось вполне обоснованным. М. б., потому эта симфония за последние 10 лет исполняется все чаще — и по просьбе BBC я ею дирижировал в Лондоне, а несколько лет тому назад, по выбору Берлинского радио, — в Берлине. Штуккеншмидт мне тогда сказал, что, по его разумению, в “симфонии” до меня такой части для*

ударных "a cappella" не бывало и выдал мне шуточный "диплом" на первенство!»[22]

А. Черепнин и в последние годы включал Первую симфонию в проекты программ, в том числе посвященных «династии Черепниных». А в дневнике (10 августа 1967 года) имеется запись: *«Утром лекция о моей композиторской кухне, — почему-то титул „Интропункт". Народу больше, чем на первой. Но Монти не сумел хорошо наладить передачу моей 1-й симфонии»* (место проведения лекции — где-то в Европе — не указано; но показательно привлечение Первой).

Первую симфонию ор. 42 окружают созданные непосредственно перед ней Второй струнный квартет ор. 40 (1926) и (после нее) Фортепианный квинтет ор. 44 (1927). Оба сочинения — и в отношении жанра, и по стилю, и собственно по языку — очень характерны для черепнинского творчества этих лет. Существуют сделанные автором и предназначенные для звукозаписей аннотации (*P.S.S.*, машинопись с правкой, на русском языке). Они, в свою очередь, являются творческими документами, характеризующими названные циклы и, что важно и интересно, автора этих сочинений. Вправе ли мы ожидать, что, поясняя-описывая-рассказывая свое произведение, композитор откроет слушателю, что он хотел выразить-отразить в нем? Аннотации убеждают, что художественный результат — это, с точки зрения автора, проблема слушателя, осуществляемая в его восприятии. Дело же композитора — «делать музыку», и в нотах нет ничего, кроме нот, а в аннотациях, соответственно, нет ничего, кроме некоего эквивалента процессу протекания музыки и показа того, «как это сделано». Документ, показательный для автора и для эпохи. К тому же заметки на самом деле характеризуют камерные циклы, неизвестные читателю, подробно и достоверно — что называется, «из первых рук» (предположительно, это тексты второй половины 40-х годов). Собственно аннотациям А. Черепнин предпосылает краткое и сравнительно простое описание «системы», которое целесообразно, в порядке предварительного знакомства, воспроизвести здесь же — как связанное с текстом аннотаций (*P.S.S.*).

«С раннего детства, когда я сочинял инстинктивно и не был еще тренирован в традиционной гармонии, я имел склонность к ладовому сложению, к совмещению мажора с минором и ощущал в мажор-минорном четверозвучии (до, ми-бемоль, ми-бекар, соль) законченность, финальность, подобную той, которую классические композиторы придавали мажорному трезвучию. Последовательность мажор-минорного четверозвучия — полтора тона-полтона-полтора тона — была затем продолжена и доведена до хексахорда: до, ми-бемоль, ми-бекар, соль, ля-бемоль, си, до». Описывая далее всевозможные комбинации — восходящее и нисходящее движения, разные сочетания и транспозиции, композитор дает понятие о мажоро-минорном четырехзвучии как основе девятиступенной гаммы с тремя тониками. Далее в том же тексте оха-

рактеризована другая важная сторона системы письма этого композитора. *«В противоположность считавшемуся авангардным в десятых годах столетия импрессионизму, я искал (да и до сих пор ищу) ясности в моих сочинениях, и еще в Тифлисе в конце десятых годов ощущал в полифонии средство к освобождению музыки от вычурности и пряности гармонии, от ее туманности... Постепенно выработался и своеобразный тип полифонии, который я назвал интрапункт, т. е. нота между нотой вместо ноты против ноты в классическом контрапункте. Интрапункт может быть вертикальным, т. е. подлинно нотой между нотой, может быть горизонтальным, когда в каждом участвующем голосе тактовая черта иная, может быть смешанным, эзотерическим при различной длительности контрапунктирующих фраз в различных голосах.* (Пояснение к термину «интрапункт» см. «От автора». — *Л. К.*)

Девятиступенная гамма, интрапункт, ясность, сжатость формы — таков был мой музыкальный багаж, мое музыкальное кредо, когда в августе 1921-го года я сошел в Париже с марсельского поезда на Лионском вокзале и после трех лет, проведенных в Грузии, обосновался в Париже.

Еще в Тифлисе, после увлечения пианизмом, я нашел в камерной музыке наиболее подходящую форму для материализации моих музыкальных заданий. [...] *Наиболее сложным по фактуре и последним камерным произведением в этой группе является мой квинтет op. 44, сочиненный осенью 1927 года сразу же после сочинения Первой симфонии, премьера которой в "Концертах Колонн" под управлением Габриэля Пьернэ вызвала памятный скандал и разноречивые оценки прессы.* [...]

Квинтет в трех частях.

1. *Аллегро в сонатной форме. Двухтактное соло рояля заключает в себе "зерно" первой темы, мелодически основанное на последовательности трех нот: си-бемоль, си-бекар, соль. Это начало получает затем многостороннее развитие. Вторая тема, в противоположность первой, широкая, певучая и пространная: начинается в низком регистре виолончели, переходит к альту, ко второй скрипке, в заключениг в высоком регистре первой скрипки, при постоянном сопровождении рояля и свободных от исполнения темы струнных. Тематика фортепьянного аккомпанемента и короткой коды продолжает развиваться в разработке в партии фортепьяно в неровных ритмах, тогда как первая тема в горизонтальном интрапункте между участниками* [...] *развивает первую тему в расширенном ритме. После климакса в восьмиголосном интрапункте разработка продолжается "этажами". Фортепьяно развивает тему восьмы-*

ми в метре $^7/_8$, струнные — унисоном обращение этой же темы — четвертями в метре $^7/_4$, затем струнные делятся, и тогда как скрипки продолжают оставаться в четвертях, альт и виолончель развивают тему в ее основном звучании в половинных нотах, т. е. на $^7/_2$, против этого основная тема появляется в левой руке рояля в еще более расширенном метре нотами, равными семи восьмым, после чего начинается "сужение" метров (ритмов) — сначала $^5/_8$ в горизонтальном четырехголосном интрапункте у струнных против $^5/_4$ в двухголосном горизонтальном интрапункте у рояля, затем $^4/_8$ у струнных против $^4/_4$ у рояля, наконец, $^3/_8$ у струнных против $^3/_4$ у рояля, что приводит к репризе, сильно сокращенной по сравнению с экспозицией. В заключении новая расширенная кода — все пианиссимо в ровном движении четвертями струнных как background для постепенно поднимающегося тематического фортепьяно — и кончающаяся восьмиголосным аккордовым появлением первой темы у рояля, на которую струнные отвечают "недостающей" для девятизвучия нотой (соль).

2. *Аллегретто. Тема излагается соло виолончелью пиццикато с интрапунктирующим с ней голосом фортепьяно. В следующем за изложением развитии интрапунктирующего голоса сначала мелодически, потом гармонически у фортепьяно, струнные (пиццикато) создают новый интрапункт к интрапункту. Особенной сложности достигает фактура в середине этой части, когда струнные в четырехголосном горизонтальном интрапункте противопоставляются вертикально четырехголосному горизонтальному интрапункту рояля. Продолжающееся затем свободное развитие тематического матерьяла приводит к коде, заканчивающейся изложенным фанфарно мотивом интрапункта у рояля и ответом на него виолончели. В течение всей этой части струнные играют пиццикато.*
3. *Аллегро. Эта часть монотематична: тема сначала излагается целиком; затем ее заключение, взятое "раком", т. е. в обратном движении, создает вторую тему, а после этого ее начало в обратном движении — третью. На этих трех "версиях" единого тематического матерьяла построено многообразное рондо со всеми средствами вертикального, горизонтального и эзотерического интрапункта с широко развитой кодой.*

Тонально квинтет базирован на девятиступенной гамме».

В этом, на первый взгляд, сугубо «технологическом» описании текста квинтета хотелось бы не потерять некоторые ключевые понятия: «тема», «мелодическое» и «гармоническое» развитие, «тональность».

Звуковой мир квинтета, основанный на 9-ступенном звукоряде (в эскизах он выписан каждый раз), не выдает ни медленной, трудной работы над ним, ни обнаруживаемых авторским комментарием вполне рационалистических сложностей его «устройства». Моторика — быть может, несколько хиндемитовского характера — способствует динамическому развертыванию, энергетическому напору в первой части (ее длительность равна сумме двух следующих); средняя часть носит характер интермеццо, начинаясь и завершаясь выразительным диалогом фортепиано и виолончели; в финале «работа» композитора имеет результатом интонационную спаянность и плотность. Присущее Черепнину тяготение к музыке движения, к неожиданным контрастным сопоставлениям проявляется тут в полной мере.

Первым толчком к сочинению квинтета было обстоятельство внешнее. 19 мая 1927 года А. Черепнин делится с родителями: «*в американском журнале объявление о большом музыкальном конкурсе в Филадельфии, открытом всем национальностям, на сочинение произведения для камерного ансамбля от 3 до 6 инструментов. Три приза в 5, 3 и 2 тысячи долларов и срок подачи 1 января. Хоть состав жюри из здешних композиторов, в их идеологии витающих между Дебюсси и Вагнером, мне скорей не советует пытаться войти в состав конкурирующих, но все же почему не попробовать? Я ночью обдумывал идею секстета для флейты, трубы, валторны, альта, контрабаса и барабана. Такой состав даст очень своеобразный колорит, мрачный, произведению, и вместе с тем позволит мне использовать многие приемы больших расположений и контрапунктов через многие октавы, которые меня сейчас занимают. Но только где найти время, потому что до июля я провожусь с оркестровой пьесой, а там “Зобеида” подкатит и готовление к концертам, — а то очень занятно было* [бы] *написать такой секстет...*» (*P.S.S.*). Мы уже упоминали, что замысел секстета такого состава остался неосуществленным. Но после «оркестровой пьесы», которая реализовалась как симфония, — сообщения о работе над квинтетом находим в письмах к родителям сентября-декабря 1927 года. Поскольку летние месяцы композитор провел вблизи родителей, в переписке возник перерыв, и сведениями о ранних этапах сочинения мы сейчас не располагаем. Но намерения послать квинтет на конкурс А. Черепнин не оставляет, хотя работа временами идет медленно. 6 ноября: «*Теперь больше и больше проникаюсь убеждением, что не смогу закончить квинтета. Это очень обидно; ну да впрочем шансов на получение премии было бы очень мало, т. к. такого рода музыка, по-видимому, не вызывает легкого энтузиазма. Все-таки жалко!*» В этот день к нему приходил Кассадо, «обладатель Страдивариуса», чтобы проиграть написанное. Хроника сочинения квинтета за ноябрь-декабрь 1927 весьма обширна. Работа «к сроку» как стимул (в прямом смысле слова — как бич) определяет ее финиш. 23 декабря: «*Я вчерашний день с 10 утра до*

11 вечера провел целиком за квинтетом, очень там работы еще много, удалось вчера произвести второе проведение второй темы и скрепу между второй темой и 1-м возвращением 1-й и возвращением 2-й с хвоста. Все это удалось вписать в черновой брульон; сегодня, не заботясь о деталях, постараюсь поработать над кодой; но прямо кошмар берет, когда подумаю, сколько еще остается мне невыясненного и что сегодня через неделю крайний срок отправки манускрипта чистого и со всеми партиями!» И 28-го (об эмоциональном отношении к сочинению): «*Работаю без устали, вернее, с усталью, но без перерыва, — послезавтра нужно — крайний срок — отсылать; сейчас 8 часов вечера — подхожу к коде финала — по дороге очень влюбляюсь в квинтет — многое сделано очень убедительно*». Наконец, 30 декабря: «*Вчера к полуночи все было кончено; тур де форс, конечно, знатный, так как чистовой манускрипт начинался писанием только 25-го! т. е. все дело заняло 5 дней. Девиз я беру "Интропункт" — есть темы здесь интропунктные, так что девиз вместе и пояснитель; а во избежание того, чтобы меня не так легко было бы распознать, если бы случайно в жюри оказался человек, знающий мою музыку, мажоро-минорная гамма переименована в "гамму 3-х связанных тетрахордов", что, между прочим, значительно правильнее как наименование и позволяет лучше и быстрее сообразить ее сущность... Дай Бог, хоть и вполне убежден, что эта музыка не для американского жюри.* [...]

Но за время этой форсированной выправки квинтета и быстрого его приведения в порядок я научился очень любить этот ёвр, он действительно квинтет с интрапунктической фактурой, в которой каждый инструмент исполняет свое индивидуальное задание и имеет свое лицо, и далее форма широкая и разработанная, т. е. шаг вперед после куцости трио».

Премьера квинтета состоялась лишь в 1930 году в Копенгагене; играли автор и Венский струнный квартет. Композитор сообщает, что при разучивании глава квартета Рудольф Колиш — ученик, интерпретатор и родственник Шёнберга — заметил, что система Черепнина принципиально похожа на додекафонию. Известный нам генезис «системы» и порождаемая ею звуковая реальность показывают, что это не так.

В это же время полным ходом шло сочинение «Свадьбы Зобеиды» (об этой опере и, отчасти, о процессе ее создания еще будет сказано далее), и автор, осмысляя опыт работы в жанрах фортепианной, камерно-ансамблевой, симфонической и сценической музыки, приходит к некоторым обобщениям. Важным, по его признанию, было знакомство с оперой Н. Н. Черепнина «Ванька-ключник», достаточно далекой от разнообразных сложностей, которыми отмечено его собственное музыкальное творчество и творчество его европейских собратьев. Вероятно, начала ощущаться некая неорганичность, неполное соответствие того, что он делал, характеру его композиторской индивидуальности. 11 сентября 1928 —

родителям: «*В деле Зобеиды теперь, конечно, поздно менять три кита, на которых она стоит. Но нужно сказать, что симфония, квинтет, Мессаж и Зобеида ставят точку в 4-х отраслях музыки на том смысле, который я профессировал, — и ту трудность, с которой сочинение идет, я приписываю слишком замкнутому кругу возможностей, в которые себя заключил. „Ванечка“ в осознании этого сыграл свою роль, — и после окончания Зобеиды я сделаю паузу в сочинении для искания новых дополнительных китов из-под власти довлеющих. Тогда само творчество получит тот элемент свободы и радости, которого ему сейчас не хватает...*» (*P.S.S.*).

«Почва и судьба» вели композитора дальше.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В. Беляев

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА И АЛЕКСАНДР ЧЕРЕПНИН

Хотя русская музыка еще очень молода как национальная музыка, но она уже успела, тем не менее, пройти через несколько этапов своего развития, этапов ясно и четко обозначенных. Одним из этих этапов является деятельность так называемой «новой русской школы», завершаемая на наших глазах Глазуновым. Завершение этого этапа истории русской музыки, как и завершение всякого исторического этапа, характеризуется завершением его стиля и достижением некоторой, ранее в этом этапе не достигнутой, степени технического мастерства, которое как таковое, т. е. само по себе, способно развиваться по инерции и далее в явлениях, данному историческому этапу уже чуждых. Одним из таких явлений, фактически уже чуждых «новой русской школе», но преемственно связанных с нею, является творчество Н. Н. Черепнина, творчество, развившееся в традициях «новой русской школы», но затем резко порвавшее с ними во имя искания новых художественных идеалов. Порывая с «новой русской школой», Н. Н. Черепнин не порвал с традициями ее мастерства и понимал свою новую творческую миссию в усложнении и рафинировании своей композиторской техники, основные моменты которой он заимствовал от «новой русской школы». В этом отношении он был, с одной стороны, «сыном своих музыкальных отцов»,

а с другой стороны, явился ниспровергателем тех художественных основ, на которых базировалось его творчество первого периода. Однако его «ниспровергательство» носило скорей негативный, чем позитивный, характер, ибо он, не смогши вполне оторваться от старых традиций, только как бы некоторым образом художественно «дискредитировал» их своею творческой деятельностью позднейшего периода.

То, чего не удалось достигнуть Н. Н. Черепнину, было блестяще достигнуто Игорем Стравинским, композитором более молодого поколения. Начав свою композиторскую деятельность в лоне «новой русской школы», этот знаменитый в настоящее время композитор пошел сначала тем же путем, что и Н. Н. Черепнин, т. е. путем ухода от «новой русской школы» с помощью усложнения и рафинирования своей техники. Но он не остановился на этом пути так, как остановился на нем Н. Н. Черепнин, а пошел еще дальше и пришел к созданию нового стиля, главной особенностью которого является отказ от усложненности и поворот к примитивизму, который должен считаться, безусловно, стилем нашей новой музыкальной эпохи.

Что это так, т. е. что примитивизм является стилем нашей эпохи, это совершенно очевидно из целого ряда фактов, и то обстоятельство, что наша эпоха есть эпоха зарождения нового музыкального стиля, делает ее необычайно интересной. Мы, современники этой эпохи, не можем понять ее во всех ее деталях, но, тем не менее, мы можем констатировать, что она, безусловно, есть эпоха некоторого своеобразного «огрубения» музыкальных вкусов и идеалов, особенно если мы при этом будем иметь в виду страны Западной Европы. Мне думается, что я не ошибусь, если скажу, что ощущение настоящей глубины музыкального творчества в современной Европе теперь потеряно и что стремление в ней к музыкальному примитивизму является, с одной стороны, стремлением к некоторому творческому отдыху от напряжения предшествующей эпохи, а с другой стороны, результатом желания «забыться» среди тяжелых условий послевоенной жизни, неустойчивой политически и экономически. Поэтому современный европейский примитивизм приобретает несомненный «гедонистический» характер, так отличающий его от серьезного примитивизма Стравинского. Если мы несколько глубже всмотримся в современный европейский примитивизм, то мы найдем в нем различные национальные оттенки, которые, однако, не изменят его настоящей сущности[23].

Работа русских композиторов, живущих в настоящее время в СССР, идет по совершенно иному руслу, чем работа Стравинского и его современников, западноевропейских примитивистов. Музыка их по преимуществу психологична, т. е. черпает свое начало и свои вдохновения из глубины психических переживаний, а не из желания, быть может, изобразить мир не тем, чем он есть на самом деле, как это делают западноевропейские примитивисты. Углубившись в психологию и в самоанализ,

русские композиторы оставляют в настоящее время без внимания разработку вопросов музыкальной формы и идут в этом отношении по более или менее проторенным их предшественниками путям, в то время как для их европейских собратьев по искусству вопросы формальные и конструктивные стоят едва ли не на первом плане. Гедонистическое музыкальное мировоззрение совершенно чуждо русским композиторам, считающим легкость творчества синонимом его легкомысленности и от него отрекающимся.

Таково в настоящее время положение вещей в современной музыке: с одной стороны — инерция, выражающаяся в усложнении и углублении жизненных сторон старых традиций, и с другой стороны — стремление путем отказа от этих традиций создать новый стиль, начав его выработку с выработки его элементов. Последняя тенденция является характерной для молодого поколения современных композиторов, к которому принадлежит, несомненно, Александр Черепнин, за последние четыре года не только сформировавшийся в определенную творческую величину, но и успевший выдвинуться на одно из очень заметных мест среди европейских композиторов.

[...] Композиторской талант Черепнин проявил очень рано. Уже при поступлении в консерваторию, где ему так недолго пришлось пробыть, он имел в своем композиторском «портфеле» не менее шести фортепианных сонат и соответственное их числу количество мелких произведений. В настоящее время он является автором оперы («Оль-Оль» на сюжет «Дней нашей жизни»), балета («Аджанта»), двух концертов для камерного оркестра, двух фортепианных концертов, двух сонат и «Грузинской рапсодии» для виолончели, скрипичной сонаты, фортепианной сонаты и ряда мелких фортепианных пьес и романсов (всего около 130 произведений).

С самого начала своей композиторской деятельности он заявил себя приверженцем нового направления в музыке, отказавшись как от продолжения творческой линии своего отца, так и от «психологизма», столь свойственного русским композиторам вообще. Пребывание в Европе помогло ему гораздо отчетливее осознать свои творческие идеалы, и теперь он является композитором, культивирующим свой собственный простой и наивный стиль, действительно новой эпохи, стиль, глубоко связанный с основными жизненными художественными идеалами предшествующих эпох, но также и глубоко отличный от них по манере выражения.

Черепнин не пережил, подобно своему отцу, периода «возмущения» против установившихся традиций. Он не пережил также, как Стравинский, эволюции от старого стиля к новому. Он как бы родился одновременно с новым стилем, который поэтому является для него наиболее естественной стихией творчества. Не пройдя через искус рафинирования и усложнения стиля, он не привнес с ним в свое творчество элемен-

тов старчества. Не пережив трагедии отказа от старого, он не мог стать на точку зрения *принципиального новаторства*. В то же самое время он испытал на себе одно из наиболее цельных и жизненных влияний — это влияние творчества Прокофьева, который соединяет в себе, как в идеале, все положительные качества, отличающие русского композитора от композиторов всех других стран. Подвергшись влиянию Прокофьева, цельному и здоровому, Черепнин не утратил непосредственности и «детскости» своей творческой натуры, носящей на себе черты какой-то гайдновской и моцартовской наивности звукосозерцания. Но русские влияния на Черепнина не ограничиваются только влиянием Прокофьева. В его творчестве мы можем проследить некоторые черты влияния Мусоргского, а также, как это ни странно на первый взгляд, влияние композиторов определенно консервативного направления, как, например, Метнер и др. Все эти влияния создают для Черепнина чрезвычайно интересную позицию, так как благодаря им он может, так сказать, прививать западноевропейской музыке некоторые русские музыкальные «идеи», не прививающиеся к ней в их подлинном виде.

Будучи русским композитором по самому своему существу и «примитивистом» по манере внешнего выражения своих мыслей, Черепнин находит в своем творчестве некоторый общий язык с новыми европейскими композиторами, с которыми у него очень много точек соприкосновения в деле разрешения технических и формальных проблем. Эта общность интересов Черепнина с интересами [композиторов] Западной Европы не является преднамеренной и деланной, наоборот, она обусловлена как особенностями самой творческой личности композитора, так и особенностями той ситуации в области современной музыки, которую мы сейчас наблюдаем. Одинаковые потребности приводят к одинаковым результатам и одинаковые цели приводят художников к встречам в одинаковых областях.

Таково положение Черепнина как композитора, связывающего современную русскую музыку с музыкой современной Европы. Каковы же личные черты музыки этого композитора, отличающие его от других русских композиторов? В первых опытах композиции Черепнина ощущался некоторый недостаток конструктивного опыта. Он мог даже казаться органическим недостатком отсутствия чувства формы. Но это, главным образом, с точки зрения старого формоощущения, требовавшего от «солидных» произведений и «солидных» размеров. На самом же деле то, что могло, с этой точки зрения, казаться недостатком, с точки зрения нового «примитивного» стиля может считаться достоинством. Таким образом, уже в первых попытках творчества Черепнина мы наблюдаем ясно наметившимися те задатки, которые впоследствии достигли в его творчестве полного развития. Во всяком случае он пользуется только наиболее простыми формами, трактуя их с большим мастерством и своеобразием и в своих более крупных произведениях, как камерные

концерты, приближаясь к практике первых немецких классиков, когда форма была еще не в том выкристаллизованном виде, который она приобрела впоследствии, и когда она была, благодаря этому обстоятельству, более гибкой.

Поворот Черепнина к классике, так же как и поворот к ней всей современной музыки, знаменует возвращение последней к некоторой новой отправной точке для достижения тех целей музыкального прогресса, которые иначе не могут быть достигнуты. В самом деле, куда нас может привести «планомерное» развитие принципов вагнеровского и штраусовского оркестра, как не к усложнению до nec plus ultra того колоссального оркестрового аппарата, который мы сейчас имеем? Но нужно ли музыкальному прогрессу превращаться из качественного, которым он до сих пор был, в количественный? Не явится ли этот прогресс после перевала за известную точку уже не прогрессом, а регрессом, редукцией музыкального содержания в пользу физиологии звучания? Примитивизм, являющийся новым направлением в музыке, определенно заявляет о своем отказе от участия в количественном прогрессе музыки и объявляет лозунгом сегодняшнего дня и ближайшего будущего борьбу за качественный прогресс музыки, исходной точкой которого считает не роскошь звучности, а интерес музыкальной мысли, ценной самой по себе, безотносительно к ее музыкальному наряду.

Идя в ногу с этим течением, Черепнин в художественном осуществлении его принципов не поступается своими прирожденными художественными убеждениями и остается очень своеобразным. Одно из наиболее своеобразных качеств его творчества в этом отношении есть его гармоническая сторона, отличающаяся огромной, почти предельной простотой, так отличающей Черепнина от остальных современных композиторов. Современное положение гармонического творчества чрезвычайно сложно. Совершающийся в настоящее время перелом в гармоническом мышлении вызвал к жизни и ко всеобщему употреблению два до нашего времени неупотребительных термина — «политональность» и «атональность», не исчерпывающих, однако, собою всей сложности современной гармонической проблемы. Почти все современные композиторы причисляются критиками и публикой то к группе политоналистов, то к группе атоналистов за сложность и необычность гармонической структуры их произведений. Быть *тональным* композитором в настоящее время — это значит быть несовременным, устарелым, отставшим от века и от течения. Черепнину удается, однако, быть в одно и то же время и современным, и тональным композитором, и в этом отношении он является редким и счастливым исключением. Не боясь «примитивных» «гайдновских» и «до-гайдновских» форм (само собою разумеется, что это определение формы Черепнина несколько условное), он не боится и простых гармоний, и обычных модуляций, пользуясь ими с необычайной непосредственностью и достигая этим большой свежести впечатления. Не

опасаясь простых гармоний, он не боится также и звуковой «бедности», очень часто ограничивая себя двух- и трехголосным сложением. В противовес своим политональным и атональным коллегам-современникам, Черепнин почти исключительно пользуется изобретенной им девятиступенной мажоро-минорной гаммой (d, es, f, fis, g, a, b, h, cis) и чаще всего ограничивает ее применение тональностью ре. Эта гамма, будучи чрезвычайно простой по своему построению, является в то же самое время и чрезвычайно благодарной в художественном отношении. Ее разносторонним искусным использованием Черепнин еще раз доказывает, что звукосозерцание русского композитора глубоко отлично от звукосозерцания современного западноевропейского его коллеги и что там, где последний видит часто только совершенно использованные в художественном отношении гармонические средства, направляющие его мысль по кругу трафаретных гармонических отношений, там русский композитор находит целые россыпи гармонических сокровищ. Мне кажется, что на этом явлении основывается и гармоническое новаторство Стравинского: там, где Шёнбергу уже недостает звукосочетаний, составленных из всех двенадцати полутонов октавы, там Стравинский достигает новых эффектов простыми двухголосными звукосочетаниями.

Основным психологическим «тоном», пронизывающим все творчество Черепнина, является глубокая художественная наивность и непосредственность, которая позволяет ему относиться к явлениям творческого мира совсем иначе и подходить к ним с совершенно неожиданных точек зрения, совершенно непохожих на те, которыми пользуются «серьезные» музыканты, почерпывающие основы своей серьезности из хорошего знакомства с традициями хорошего музыкального тона, понимая последнее выражение в его галантном, «светском» значении. Романсы Черепнина — не тяжеловесные немецкие durchkomponierte Lieder (песни с проведенным с начала до конца смысловым музыкальным заданием), а легкие и нежные акварели, запечатления мимолетных простых и изящных чувств. В романсáх Черепнина есть даже что-то корсаковское, если взять романсный стиль Римского-Корсакова отвлеченным от присущей этому композитору в его романсах формальной и эмоциональной сухости. Фортепианные пьесы Черепнина чрезвычайно живописны и интимны какой-то ласковой и подкупающей интимностью. Эта интимность не есть интимность открываемой композитором тайны и интимность идущих из глубины сердца признаний, это — скорее результат природной общительности и наивной откровенности. Черепнин не анахорет и затворник, скрывающий от других глубину своих творческих чувств, он скорее приятный и оживленный собеседник, тем более блестящий, чем более многочисленно дружеское общество, которое его окружает. Отсюда происходит, что он свежее и впечатляющее в формах концерта и блестящего эстрадного сочинения, чем в более замкнутых в своем характере произведениях. Здесь он и ярче, и смелее смелостью талантливого и

одаренного новичка, не искушенного рефлексией и житейским опытом и сильного своей природной одаренностью.

Положительными качествами творческой личности Черепнина являются свежесть и непосредственность его художественного мировосприятия, выдающаяся своеобразная одаренность, любознательное пионерство, наивное художественное «бесстрашие» и изящная и тонкая музыкальность, соединенные со способностью улавливать жизненный путь современности.

Будучи прямым антиподом всем русским композиторам, разрабатывающим в своем творчестве психологические проблемы, Черепнин своей композиторской работой расширяет диапазон русского музыкального творчества до области безусловного и ничем не затуманенного музыкального оптимизма, области такой нам нужной и такой для нас ценной.

22—27. XI. 1925. Москва.

Примечания

[1] Рассказывает Александр Черепнин // Советская музыка, 1967, № 8. С. 130—131.

[2] *Cegiella J.* Dziecko szczęścia: Aleksander Tansman i jego czasy. Łódź, 1996. S. 89.

[3] Там же, с. 163—165. Впервые этот текст А. Тансмана опубликован: Muzyka, 1967, № 157. S. 22—25.

[4] *Cegiella J.* Op. cit. S. 163.

[5] *Prunieres H.* Les tendances actuelles de la musique // La Revue musicale, 1936, № 166.

[6] *Erismann G.* Bohuslav Martinů et la France // Bohuslav Martinů: Anno 1981. Papers from an International Musicological Conference. Prague, 26—28 May, 1981. Praha, 1990. P. 65.

[7] Larousse de la musique: Dictionnaire encyclopédique. En 2 vol. V. 2. Paris, 1957. P. 162.

[8] *Mihalovici M.* Adieu à Alexandre Tcherepnine // Adam Magazine. London, 1978. P. 18—19.

[9] РГАЛИ, ф. 2985, оп. 1, ед. хр. 291, л. 50—об.

[10] *Глебов И.* [Б. В. Асафьев] Новая французская школа // «Шесть». Мило, Онеггер, Орик, Пуланк, Дюрей, Тайефер. Л., 1926. При цитировании текста мы передаем фамилии названных композиторов в соответствии с ныне принятыми транскрипциями.

[11] *Онеггер А.* Я — композитор. Л., 1963. С. 116.

[12] А. Черепнин — Г. Шнеерсону. ГЦММК, ф. 375, № 955.

[13] *R. P.* Concerto da camera (pour flute, violon et clavier), par Alexandre Tcherepnine (Recital Darrieux) // La Revue musicale, 1926, № 4. P. 160.

[14] ГЦММК, ф. 340, № 6488. *Беляев В. М.* Современная музыка и Александр Черепнин // Современная музыка, 1925, № 11. См. Приложение к данной главе.

[15] Arthur Hoerée // La Revue musicale, 1925. № 5. P. 286.

[16] Ibid. 1926, № 6. P. 82.

[17] Ibid. 1924, № 5. P. 249—250.

[18] Ibid. 1924. P. 258—259.

[20] Ibid. 1926, № 6. P. 221.

[21] *Brancour R.* Concerts-Colonne // Le Ménestrel, 1927, 4 novembre.

[22] *R. P.*[etit]. Symphonie en Mi, d'Alexandre Tcherepnine (Colonne) // La Revue musicale, 1928, № 3. P. 250—261.

[23] Письмо от 3 мая 1970. ГЦММК, ф. 375, № 963.

[23] Мы можем наблюдать «эстетский» уклон в современном французском примитивизме, возрождающем в условиях современности стиль Рамо и Куперена. Итальянский примитивизм, как он выражается в произведениях Казеллы, значительно более полнокровен и насыщен чувственной остротой. Немецкий примитивизм в силу особенностей германской расы проявляется в более серьезных формах, чем примитивизм французский и итальянский. Он органически связан с проблемой реформ музыкального стиля, поставленной как цель достижения. В наши дни можно уже говорить даже об американском примитивизме, художественным детищем которого является джаз-банд, родившийся на свет в атмосфере американского народного бара (отнюдь не буржуазной) и обещающий завоевать себе приблизительно то же положение, которое ранее завоевал себе венский вальс. Джаз-банд носит на себе отпечаток такой жизненной полнокровности и вместе с тем наивности, какой не может уже в настоящее время произвести старая Европа, постаравшаяся «утилизировать» этот новый вид искусства для своих «гедонистических» (часто в самом вульгарном значении этого слова) потребностей. (*Примеч. автора статьи.*)

ВСЕ СТОРОНЫ СВЕТА

ЭТОТ БЛИЗКИЙ ДАЛЬНИЙ ВОСТОК...

«После того, как Вы совершили двухнедельное плавание из Сан-Франциско на борту тихоокеанского лайнера, вы приближаетесь к побережью Азии. Желтое Море, раскрашенное илом одной из самых больших рек в мире, действительно оказывается желтым. Живописные рыбацкие судна, с типично восточными парусами, начинают окружать вас; вдали видна неотчетливая полоска земли — вот ваше первое мимолетное впечатление о Китае. Берег становится все более определенным. Пароход, наконец, входит в свободное широкое устье реки Ян-цзы», — так начинает описание своего путешествия в Китай в 1934 году Александр Черепнин[1]. Предполагалось, что это будет гастрольная поездка по ряду далеких стран: один из менеджеров, работавших с Черепниным, предложил ему головокружительный маршрут — Китай, Япония, Сингапур, Индия, Палестина...

Это было не первое турне в дальние страны: в 1931 году композитор-пианист выступал в Египте, Палестине. Интерес его к Востоку укреплялся во многих аспектах: и музыкальном, и этнографическом, и историческом, и связанном с его евразийскими идеями. Еще в письмах к родителям конца 20-х не раз встречаем проявления такого интереса. 22 мая 1927 г.: «*Провел два часа за историей Китая. Очень интересно, и кое о чем буду писать по этому поводу...*» (*P.S.S.*). При чтении «Путешествий русских людей в чужие земли» И. П. Сахарова выписывает из дневника купца Афанасия Никитина 1468 года большой фрагмент об экзотичности Индии и ее жителей (письмо от 31 августа 1928 г.). 25 июня 1927 года — у жены гости, «*одна из дам принялась рассказывать о своих путешествиях по Китаю* [...] *Она привезла много вещей из Китая и Сиама, которые меня подзадоривают на когда-нибудь путешествие в те края*». Дама эта — художница, и на следующее утро Александр ходил смотреть ее картины «*по китайским путешествиям*».

Но вернемся к поездке (с первой женой и падчерицей) 1934 года в описании Черепнина. Шанхай предстает городом с «отелями-небоскребами американского типа», но наполненным национальными ритмами

и звучностями, — это воспринято музыкантом в первую очередь. «Китайская музыка основана на натуральном пентатоническом звукоряде; она очень мелодичная, лирическая и чрезвычайно разнообразная [...] Китайские народные песни одноголосны. Когда они звучат в сопровождении инструмента, аккомпанемент строится горизонтально — инструмент, играющий мелодии от начала и до конца, и голос, присоединяющийся к нему в унисон в наиболее важных местах. В более сложной инструментальной музыке были очевидны попытки сделать гармонизацию мелодии или построить контрапунктическую комбинацию какого-либо вида. В национальной китайской музыке нет гармонии или контрапункта в том смысле, в каком понимаем это мы. В оркестре каждому музыканту приходится играть одну и ту же мелодию, но с учетом звукового объема и регистра своего инструмента. В результате это приводит к "ложной дублировке", которая совместно с множеством синкопированных ритмов, играемых ударными инструментами, создает особый род полифонии, характерной для китайской музыки.

Форма местной мелодии-напева основана на постоянном варьировании одного и того же материала, музыкальная фраза никогда не повторяется точно, мелодия всегда развивается, смена основных тонов заменяет модуляцию. Искусство мелодической изобретательности, кажется, никогда не иссякнет, и когда, к концу пьесы, движение становится все быстрее и быстрее, мелодия приспосабливается к новому ритму. В этом заключается очарование такого типа "вечной мелодии". Этот способ может иногда оказаться полезным и нашим композиторам».

Шанхай, сообщает Черепнин, — единственный город, в котором есть симфонический оркестр и где сравнительно недавно открыта единственная в стране консерватория. «Пока консерваторию окончили всего четыре студента, первой из которых была одаренная пианистка, ученица господина Захарова, мисс Ли Сяньмин». (Это была его судьба, его будущая жена, мать его сыновей, пропагандист его музыки.) Музыкальное образование, отмечает Черепнин, и в этой консерватории, и на музыкальном факультете университета в Пекине, поставлено «по западному образцу».

В Шанхае была большая колония русской эмиграции, и Борис Захаров был петербургский музыкант, знакомый. Много лет плодотворно работал в Китае (до конца 40-х годов) композитор и педагог Аарон Авшаломов, создавший много произведений на китайские темы и тексты, использовавший национальные инструменты — пип, эрху, — вводивший их звучание в симфонические партитуры, обращавшийся к традиционным народным жанрам. Выходили русские газеты. В архиве находим вырезку (без даты; *P.S.S.*): «Композитор А. Н. Черепнин о своем творчестве. Специальная беседа для "Шанхайской зари"». После изложения биографии «известного русского композитора», его успехов в Европе и США, репортер осведомляется о цели приезда. «Композитор на минуту

задумывается. — “Мне хотелось бы, чтобы вы вникли в то, что я хочу сказать, — говорит он наконец. — Я приехал сюда потому, что этого требует моя творческая работа. Когда-то давно, еще ребенком, я вместе с отцом слушал иногда пение в деревнях — настоящее народное пение, в котором так отчетливо отражается народная душа. В этом простом, бесхитростном пении есть что-то такое, откуда мы можем без конца черпать вдохновение для нашего творчества. В нем — исток, начало, основа всякой музыки. Но, к несчастью, этой простой музыки почти нигде не найти в наше время, когда композитор пишет не так, как он чувствует, а так, как его учили, когда одно наслоение искусственной культуры за другим затемняет внутреннюю сущность нашего духа. Теперь в большинстве случаев город диктует песни деревне, которая послушно их повторяет. Мне захотелось найти такое место, где народ все еще пел бы по-своему, внутренним голосом своей души. Я верю, что мне это удастся здесь, на Дальнем Востоке, куда я приехал в погоне за своей мечтой. Я уже слышал отрывки тех мелодий примитива, о которых я говорю. [...] Я записал эти мелодии, и, может быть, они послужат основой для какой-то дальнейшей фазы моего творческого развития. Я не знаю — может быть, меня постигнет разочарование, может быть, я приду к каким-то новым, неведомым мне пока путям [...] — Есть еще одна причина, почему я стал искать эту цель именно здесь, на Востоке, — продолжает он тем же задумчивым тоном. — Я не хочу называть себя евразийцем или какой-нибудь другой готовой кличкой, которая все равно не отразит внутренней сущности моих убеждений. Я хочу только сказать, что в моем представлении мы, русские, все-таки не совсем европейцы, сколько бы ни возражали некоторые из нас. Россия не прогнала монголов — она сбросила их иго, ассимилировала их”...»

Цитата может показаться длинной, но этот достаточно важный текст нигде больше не найдет себе места — его не прочтут ни на Западе, ни на Востоке: он написан по-русски.

Деятельность, которую развил в Китае и Японии Черепнин, вышла далеко за рамки концертной. Она длилась, с перерывами в один-два месяца, три года — с апреля 1934 по апрель 1937-го. Воодушевленный художественными, педагогическими, просветительскими идеями и проектами, он сделал для развития национальных школ этих стран необыкновенно много. Тридцать лет спустя он расскажет о своей работе русскому другу: «*Когда я был в первый раз в Шанхае — т. е. в 1934-м году, меня поразила китайская традиционная музыка, удручило то, что, когда китайские композиторы (современные) начали сочинять для интернациональных инструментов (рояль, скрипка, оркестр), они сочиняли музыку, ничем не исходящую из китайских народных или традиционных источников. Чтобы их к этому подстрекнуть, я сделал конкурс на сочинение фортепьянной пьесы на основании китайской традиционной музыки или фольклора, свободно открытый для*

всех китайских композиторов. Я сделал это через китайскую национальную консерваторию, с директором которой, Сяо Юмей, я подружился в Шанхае. Присылка сочинений на конкурс была под псевдонимом. В жюри были Сяо Юмей, инспектор консерватории Ванг, пианист Борис Захаров, кажется, теоретик Аксаков и я. Первый приз был единогласно присужден пьесе "Дудочка пастуха", композитором оказался Хэ Лутин (почему-то тогда называвший себя Родин Хо), второй приз достался пьесе "Забавы Пастуха", композитором коей был Лао Чичен, кроме того была присуждена почетная цитация тогда еще очень молодому незрелому композитору Лиу Шенан, за пьесу "Сумасшедший" (Crazy). Я был восхищен особенно пьесой Хэ Лутина — частью двухголосной — как кирпичиками сложенной инвенции, и наиграл ее вместе с пьесой Лао Чичена на пластинке Victor. Я старался найти для пьес издателя. Но никто тогда ни в Китае, а еще менее за границей, не интересовался китайской современной музыкой, и мои попытки не увенчались успехом. Тогда я основал сам издательство под названием Tcherepnin Collection. А так как в Китае трудно найти гравёра и нотопечатню, сделал это в Японии. Первым номером этой коллекции была именно пьеса Хэ Лутина, и я выбрал для эмблемы издательства статуэтку сидящего на воле, играющего на флейте мальчика-пастуха — отвечавшую титулу пьесы Хэ Лутина.

Я продолжал издательство до 1937 года, издал за 4 года более 40 номеров современной китайской и японской музыки: песни Лиу Шенана, фортепьянные пьесы и песни Хэ Лутина, фортепьянные пьесы Лао Чичена (оркестровой музыки китайцы тогда не писали), а также произведения многочисленных современных японцев, из которых Ифукубэ и Мацудайра получили премии на устроенном мной в Париже конкурсе на японское оркестровое произведение японских композиторов Бунъя Ко, Ясудзи Киёсэ, Ёрицунэ Мацудайра, Кодзиро Кобунэ, Тосицугу Огихара, Тадаси Ота и т. д., включая партитуру традиционного "Этэнраку" переложенную на симфонический оркестр Хидэмаро Коноэ.

Я исполнял сочинения китайских и японских композиторов в Китае, в Японии, в Америке и Европе; поручил представительство моих изданий Шёрмеру в Америке, Универсальному издательству в Европе. В Японии во время войны все погибло. Но экземпляры большинства из этих произведений еще там и сям имеются. [...] *Во внешнем виде я подражал издательству Беляева (да и по идеологии); имена композиторов и титулы пьес на обложке были на трех языках — китайском (или японском), английском и русском. Обложки были серенькие, цвета беляевских обложек. Кроме того, я и сам немало поработал для образования молодых пианистов и композиторов в Японии и в Китае, написал фортепьянную школу на основе пентатонической гаммы и учил китайцев оставаться китайцами. А японцев — японца-*

ми. Из моих учеников, сколько знаю, Хэ Лутин сейчас директор Шанхайской Консерватории, где профессором состоит также учившийся у меня после войны в Париже Тинг. Ифукубэ, Матсудайра, отчасти Огихара и Киёозэ получили интернациональное признание и признанные композиторы на их родине. Так что работа не пропала даром»[2]. (Возможно, по прошествии лет, имена и названия не вполне точны; например, пьеса «Флейта погонщика буйволов», или «Дудочка пастуха», в других материалах значится как произведение Родин Хо.)

В период пребывания в Китае и Японии Черепнин работал над вторым актом оперы «Женитьба» Мусоргского, завершил эту работу и представил оба акта в собственном исполнении (под фортепиано) в русском обществе «Восток». И в Китае, и в Японии он много играл русскую музыку — от Бортнянского до Стравинского, в том числе свои фортепианные концерты. Контакты же с культурами этих стран дали важные результаты и для русского, и для китайских и японских музыкантов.

Инструктивные пьесы для фортепиано (ор. 53) получили широкое распространение на многие годы вперед. Среди других, более сложных концертных произведений выделяется «Hommage à la Chine» («Посвящение Китаю») — пьеса, которую Черепнин затем включал в свои концерты. И позже, в 1945-м, композитор еще полон «китайской» художественной и музыкальной атмосферой и пишет «Семь песен на стихи китайских поэтов» ор. 71, причем перевод на французский и русский языки Черепнин сделал сам. А в середине 50-х по просьбе китайского певца Хи-Квейши сделал обработки семи народных песен. Более полное представление дает каталог произведений, где найдем относящиеся и к композиторской, художественной сфере, и к области педагогической.

Возвратившись в Китай после одной из поездок в Штаты, А. Черепнин снова дал интервью местной русской газете, и из него мы узнаём о других творческих проектах, связанных с китайской культурой («Шанхайская заря», 1936, 21 мая). «Европа интересуется китайской и японской музыкой» — крупный заголовок, и затем: «Талантливый русский композитор А. Н. Черепнин будет писать оперу из китайской жизни». Опять забегая вперед, скажем, что «китайская» опера — точнее, две сцены, длящиеся три четверти часа, но представляющие законченное сценическое произведение, — была в 1952 году написана на китайский текст: это «Нимфа и пастух»; в ней всего два действующих лица. Наряду с «Посвящением Китаю», это — наиболее впечатляющее из «китайских» произведений и просто очень красивая музыка; ария Нимфы — один из лучших образцов «длящейся» мелодии у Черепнина.

В упомянутом интервью 1936 года Черепнин говорит об интересе к музыке Дальнего Востока на Западе: «Я выступал в многочисленных концертах в Германии, Франции, Англии, Голландии и Соединенных Штатах с произведениями китайских и японских композиторов, и реак-

ция публики ясно показала мне, что новизна и свежесть восточного творчества быстро привьются там среди музыкальных кругов».

Помимо уже названных сочинений, дальневосточные отражения мы найдем в балете «Женщина и ее тень» (сценарий Поля Клоделя под влиянием японского театра Но), где использована японская традиционная музыка, в Четвертом фортепианном концерте (фантазии), своего рода сюите, каждой из частей которой предпослано китайское стихотворение, в некоторых других произведениях.

И если по поводу Грузии мы говорили о Черепнине как о первом русском композиторе, который не «бывал» там, не «приезжал» туда, а *жил* достаточно длительное время, что обусловило иное качество и глубину «погруженности» в национальную жизнь и национальное искусство, то то же самое можно сказать и о его контактах с Дальним Востоком. Результатом в обоих случаях была органичная ассимиляция некоторых особенностей музыкального языка — мелодических, гармонических, связанных с типом развития и т. д. — и, шире, музыкального мышления, замечательно «совпавшая» с историческими тенденциями и индивидуальными устремлениями.

Работе А. Черепнина на Дальнем Востоке, особенно в Китае, посвящены многие статьи и диссертации китайских музыкантов; его имя и деятельность и сегодня окружены в регионе глубоким почтением. О серьезности и фундаментальном характере претворений характерной образности и собственно языка в творчестве свидетельствуют и музыка, и многие позиции трактата «Основные элементы моего музыкального языка».

Конечно же, не на пустом месте выросло это явление. Оно имеет в европейской культуре многочисленные предпосылки и глубокие корни — давние и недавние. В 1829 году Гёте написал статью «Дальнейшее о всемирной литературе», которая продолжала его более раннюю работу «О всемирной литературе» и обосновывала потребность усвоения художественных идей и форм всего человечества[3]. Речь шла не об «отмене» национальных литератур, но об их возвышении, универсализации и об «истинном прогрессе» (уже в то время великий художник и мыслитель связывал «неизбежность» создания всемирной литературы с «постоянно увеличивающейся» быстротой «средств передвижения»!). Заметим, что Гёте не ограничивал себя даже и целой Европой, и слово «всемирная» — не оговорка: уже в старости выучил он персидский язык, написал «Западно-Восточный диван», увлекся китайской литературой...

К середине XIX века относятся первые европейские музыкальные «ориенталии»[4]. В. Дж. Конен анализирует корреляцию европейского музыкального ориентализма и определенной фазы — новой эпохи общей и собственно музыкальной истории. Два имени называет исследователь в итоге своего рассуждения, русское и французское: Мусоргский и Дебюсси, — имена композиторов, решающим образом повлиявших на

преобразование основ европейского мышления, особенно в ладогармонической сфере. Обе культуры, даже, конкретнее, оба имени, столь значимые для XX века, имели непосредственное влияние — особенно Мусоргский — на А. Черепнина.

О «кучкистском» ориентализме, его особенностях и влиянии на Черепнина уже говорилось. Французский также был ему хорошо знаком. Не только Дебюсси, но и целая плеяда композиторов — М. Равель, А. Руссель, П. Дюка, Ж. Мийо и другие — отдали дань музыкальному экзотизму. Особо следует сказать об О. Мессиане, с системой композиции которого так естественно сопоставить систему А. Черепнина; впрочем, Мессиан ориентировался в меньшей мере на японскую и, кажется, совсем не ориентировался на китайскую музыку. Вершина его ориентальных воплощений — симфония «Турангалила» — создана уже во второй половине 40-х годов[5].

Есть, однако, еще один важный источник восточных — не кавказских и не «среднеазиатских» (Бородин) — устремлений А. Черепнина, и он вытекает из почвы русского «серебряного века», его поэзии (примерам несть числа — и Бальмонт, и Гумилев...), его живописи (стилизации японских гравюр И. Билибина и, конечно же, — совсем «горячо» — оформления дягилевских спектаклей — костюмы Л. Бакста, занавес «Шехеразады» В. Серова...), его музыки. Быть может, некоторые явления и не принадлежали к «первому ряду», но в ткань культуры входили. К примеру, С. Н. Василенко в 900-е годы посетил Дамаск, Каир, написал «Маорийские песни», «Сингалезские песни», в 1916 году — «Экзотическую сюиту» (Василенко был дружески знаком с Н. Н. Черепниным, С. Городецким, писал на стихи последнего). «Японскую сюиту» написал А. Лурье. И, конечно, «Три стихотворения из японской лирики» Стравинского. Но не ошибемся, сказав, что именно А. Черепнин — из числа не только русских, но и вообще европейских композиторов — первым обратился к фундаментальным свойствам музыкального мышления и языка дальневосточного региона *не* как к экзотической и локальной краске.

... К 75-летию Александра Черепнина был выпущен юбилейный каталог его сочинений, в котором также были опубликованы приветствия музыкантов разных стран (в том числе и Д. Д. Шостаковича). И его старый друг Дариус Мийо написал: «Вы можете гордиться музыкой в Вашей семье: Вашим отцом, а теперь и Вашим сыном. Что же касается Вас, то Вы сумели соединить в своем творчестве, впрочем, как и в своей жизни, Восток и Запад»[6].

ПО ОБЕ СТОРОНЫ АТЛАНТИКИ

На Дальний Восток Александр Черепнин уезжал в качестве известного композитора и пианиста — исполнителя русской и, в том числе

особенно, собственной музыки. Сохранившиеся записи, прежде всего компакт-диск с фортепианными концертами (см. Приложение III), убеждают в его превосходном и своеобразном пианизме, анализ которого составляет особую задачу. Известность его в странах Европы отражена в обильной прессе.

Широко исполнялись балеты Черепнина, шли в Европе и США его оперы («Свадьба Зобеиды», впрочем, была поставлена только в Вене). Первая же опера «Оль-Оль» (по Л. Андрееву) пользовалась успехом в разных странах. В качестве примера обратимся к оценке ее постановки в Загребе в 1934 году (в этот же вечер шла «Птица-дева», или, как этот балет Н. Н. Черепнина здесь назывался, «Зачарованная птица»): «Александр Черепнин — молодой 34-летний русский композитор, борец, представитель самого современного музыкального течения. Само собой разумеется, что вчера его одноактная опера "Оль-Оль" нашла у нашей молодежи, видящей в наших Остерце, Когое и Бравничаре свои музыкальные образцы, полное понимание, воодушевленный отклик и фанатичное признание. [...] Александр Черепнин тесно связан с Прокофьевым, и мы знаем, что он опирается на "Любовь к трем апельсинам" и на "Бориса Годунова" Мусоргского. [...] Он владеет большим и интенсивным азиатско-русским техническим опытом, развитым и красочным воображением, способностью создавать мощные контрасты музыкальных красок. Если в сфере пианизма он — большой художник и богатый идеями автор фортепианных сочинений, то в своей опере "Оль-Оль" он своеобразен, роскошно пестр и глубок, как восточный философ. [...] Слово занимает в опере первое место [...] Главное в "Оль-Оль" — декламация, некое реалистическое "речевое" пение. Только хоры студентов, ария отчаявшегося Глуховцева, "последнее слово" офицера Григория, заключительное высказывание Ольги (Оль-Оль) и заключительный хор студентов построены на напевных мелодиях»[7]. После премьеры в Веймаре в 1928 году и исполнений в Лейпциге, Дрездене, Штутгарте, Праге, Белграде опера в 1934 году отправилась за океан. Здесь опера Черепнина впервые была исполнена по-русски. В Нью-Йорке она шла во время сезона русской оперы в Казино-театре, в один вечер с «Иолантой» Чайковского (и это была американская премьера обеих опер). Рецензент склонен сопоставить (по сюжету) «Оль-Оль» с «Богемой» Пуччини[8].

Начиная с середины 20-х годов и до конца дней жизнь А. Черепнина протекала по обе стороны Атлантики. Европа и США «совмещались» в сознании и восприятии музыканта очень сложно. Вплоть до 50-х — безусловное предпочтение, отдаваемое Европе и, конечно, Франции, особенно при жизни отца, — и трудная «притирка», языковая и главным образом культурная и психологическая, к Штатам. Это отношение сохранилось в известной степени до конца жизни: *«Париж для меня, пожалуй, самый "естественный" для пребывания город, каждый поворот знаком, близок, дорог воспоминаниями, всем тем, что в нем было пере-*

жито, перечувствовано, где я чувствую себя абсолютно дома», — письмо 70-х![9] Но особенно отчужденно от окружающего чувствовал себя композитор в начальный период пребывания в США. Из писем к родителям 1927—1928 годов (*P.S.S.*):

«*Итак, я мечтаю, что ровно через месяц с сегодняшнего дня вступлю на милую родную французскую почву...*» (12 июля 1927 г.); в Бостоне, посетив школу, где учится кто-то из семьи Луизин Уикс: «*Пройдясь по школе, мы смотрели затем игру в бейсбол. Игра довольно сложная. Во мне всегда какой-то протест против спорта и физического времяпрепровождения, и глядя на этих молодых идиотов, резвящихся на воздухе как поросята, людей, имеющих возможности благодаря материальным средствам (это все дети богатых фамилий) принести что-либо в духовную часть своей страны, а вместо этого уничтожающих всякое сосредоточие, всякую мысль дурацкими, низкопородными проявлениями физических силовых инстинктов, — глядя на эту игру, я во многом осмысливал причины низкого культурного (в смысле производства культурных ценностей) уровня...*» (8 мая 1927 г.); посещение театра в Нью-Йорке, драма Р. Броунинга: «*И драма та была не очень убедительная (17 века Рим), и разыграно-то было скверно, с рычаниями, жестами, неестественностями, переходящими всякую границу, так что все походило на фарс, на пародию. Американцы покуда что умеют только представлять триллеры, там же, где нужно перевоплощение в эпоху или творчество артиста, — они совершенно не в своей тарелке, и Comédie Française перед ними — чудо естественности!*» (23 мая 1927 г.); впечатления от американского ревю: «*Вместо грации — сила, вместо танцев — гимнастика, вместо пения — шепот, вместо остроумия — глупость*» (28 июля 1928 г.); в 1927 году: «*максимум дозы Америки для культурного человека — это 2 месяца*» (28 июня).

Конечно, с годами контрасты сгладились, и Штаты менялись, а жизнь с Ли Сяньмин и детьми, особенно начало преподавания в Университете «Де-Пол» в Чикаго, признание композитора в США изменили отношение существенным образом, и всё же...

Следующее признание публикуем не без колебаний, оно очень субъективно и может кого-то задеть, но и оставить его без внимания было бы неправильно. Это запись в дневнике от 24 сентября 1975 г.: «*Вчера взял в библиотеке биографии Сметаны, Брукнера, Малера (Редлина в одной книжке) и рассказы Фолкнера. Вечером дома, перелистав Фолкнера, как-то ясно ощутил, как мало меня интересует и привлекает Америка, как все американское, включая и музыку, мне кажется пошлым. Почему? Абсолютно не понимаю, т. к. люблю все-таки Америку, видел много хорошего и доброго (но достаточно и нехорошего и недоброго), благодарен Америке за то, что встал матерьяльно на ноги, сроднился с Америкой, т. к. дети наши стали американцами* [...] *Фолкнера, впрочем, не читал, а только перелистал. Но начал читать биогра-*

фию Сметаны. И здесь ощутил, как мало во мне привязанности к чехам [...] *Опять-таки не понимаю, почему. Видел много добра от Свободы, от Кубелика, был так дружен с Мартину, любил бывать в Праге, Брно до войны, — и традиционно чехи были наиболее братьями для русских из славян, и культурный обмен с ними у русских был самый интересный, и столько хороших чешских музыкантов действовало в России — Сук, Направник, режиссер Палечек и т. д., и т. д., и любовь всегда была взаимной. Наоборот, и это тоже загадочно, это моя любовь к Австрии, — когда начал сегодня читать биографию Брукнера, — подступили к горлу рыдания — только от названий австрийских сел, провинций, городов»* (*P.S.S.*).

Но «бывать» в стране и «жить» в ней — разные вещи, и на пороге 50-х, с началом постоянного жительства в США и с получением американского гражданства, повторим, изменилось многое. Ему нравилось преподавать. В дневниках 1949 и последующих годов находим указания на ежедневную подготовку к занятиям (в том числе штудирование трудов Л. Бусслера). Если говорить о композиции, то сочинения издававшегося и исполнявшегося Р. Мучинского отражают влияние музыкального языка Черепнина. В дневнике (ноябрь 1949 г.): на экзамене по полифонии дал экзаменационную работу — *«инвенции на мою тему»*. Другой его ученик, Филипп Рамей, близко контактировавший с виднейшими американскими композиторами — А. Коплендом, Л. Бернстайном, — много и интересно писал о своем учителе[10]. Энрике Альберто Ариас, автор упоминавшейся «Био-библиографии», также одно время посещал занятия в «Де-Пол» и оставил в своей книге такие важные впечатления: «Его занятия по истории музыки были сплошным удовольствием. Черепнин обычно вел лекции в маленькой, но переполненной аудитории на пятом этаже здания Музыкальной школы, в самом центре делового района Чикаго. Бывало, он входил, облокачивался о стол перед аудиторией, сидя на краешке стула. Спросив, докуда он дошел в прошлый раз, он продолжал свой рассказ, всегда по памяти, но всегда с большим количеством фактов и конкретных примеров. Это скорее были не лекции, а истории, истории о ведущих композиторах, важнейших произведениях, стилях и формах. Он говорил просто и медленно на своем собственном любопытном диалекте английского языка с заметным русским акцентом. Все наши записи отражали его стиль чтения лекций. Но ни у кого не возникало трудностей с пониманием того, о чем он говорил и что он имел в виду, поскольку его иллюстрации были всегда к месту.

Что бы ни было предметом разговора, он с легкостью говорил о материале или композиторе. До сих пор меня поражает широта его интересов. Однако лучше всего он проявил себя, когда дошел до конца девятнадцатого — начала двадцатого века, в особенности до русской школы. Тогда он заговорил с особым авторитетом человека, который не только прочел историю, но и прожил ее.

Существовали определенные точки зрения, которые он подчеркнуто считал своими. Например, он считал, что были два крупных композитора девятнадцатого века, которые подготовили революции двадцатого: Лист и Мусоргский. Лист, отмечал он, был эволюционен, произрастая из традиции, заложенной Шубертом, Бетховеном, Бахом и их предшественниками; Мусоргский же был революционен, создавая индивидуальную гармоническую шкалу и чувство формы. Черепнин всегда упоминал сцену коронации в “Борисе Годунове”, с ее захлестывающими доминантсептаккордами, отстоящими на увеличенную кварту, как пример классического применения новаций Мусоргского. Бетховен, говорил он, разрешал свои доминантовые гармонии в линеарной, логической манере, но Мусоргский громоздил доминанты одну на другую, создавая таким образом плотные диссонантные структуры. И всё же Мусоргский и ему подобные также были частью традиции, традиции русской литургической музыки. Черепнин пояснял, что русская любовь к модальности и нефункциональной последовательности аккордов отражает то, что делали литургические композиторы в восемнадцатом веке. Церковная музыка в России так и не стала полностью тональной, как на Западе во времена Баха. Вместо этого она содержала в себе более старые звукоряды, речеподобные ритмы и квази-импровизационные последовательности аккордов.

Иногда он находил западную музыку чересчур структурированной, слишком озабоченной систематизацией. “Хорошо темперированный клавир” Баха был блестящим достижением; но он слишком настаивал на тональности и равнотемперированности. И хотя Черепнин восхищался музыкой Шёнберга, он считал, что серийная техника сковывает. Черепнин предпочитал подход Мусоргского, с его свободой открытия возможностей момента.

Все эти взгляды были результатом живого интереса Черепнина к культуре и общей истории. В течение всей жизни он был усердным коллекционером книг, собравшим впечатляющее количество необычных книг, в основном на русском языке. Он также вменил себе в обязанность изучать культуру того места, в котором он жил, — Париж, Восток, Чикаго. Он вносил свой вклад в эту культуру, организуя концерты молодых композиторов, работая с уже сложившимися местными художниками и воодушевляя развитие одаренных музыкантов.

Вклад Черепнина в музыкальную жизнь Среднего Запада невероятен. За годы преподавания в “Де-Пол” он был активным участником среднезападного отделения “Международного общества современной музыки”. Он часто давал концерты и лекции по всей округе и стал считаться здешним голосом современной музыки»[11]. Ариас написал также работу о симфониях А. Черепнина и его музыкальном стиле[12].

А. Н. Черепнин вел педагогическую работу и в Европе, в рамках многих международных семинаров. 7 апреля 1962 г., в письме: *«Теперь*

останусь до конца мая в Чикаго, буду в июне в Париже, а затем буду преподавать композицию сначала в Интернациональной Академии в Ницце в июле, затем в августе в Моцартеуме в Зальцбурге. Я преподаю в обоих случаях на четырех языках: по-французски, по-немецки, по-английски и по-русски, и ученики приезжают со всего света. Русский язык я применял для сербов, которые не знали по-французски. Был бы счастлив, если бы какой-либо русский молодой композитор захотел бы быть в моем классе: стипендию легко можно устроить (стипендия выдается на обучение и на жизнь...). Если Вы думаете, что интерес к этому есть, я пришлю Вам брошюры об обеих школах»[13]. По понятным историческим (политическим) причинам никто из российских композиторов в классах Черепнина, увы, не появился...

Жизнь «по обе стороны Атлантики» продолжалась до конца дней. К двум постоянным местам пребывания (Чикаго, затем Нью-Йорк и Париж) в самые поздние годы прибавилось еще одно — в Англии, на берегу Темзы, в Марлоу.

А. Черепнин был открыт миру природы и в периоды напряженного труда, и во время кратких и редких каникул. Из разных концов Европы он присылал «портреты» этих мест. *«Отдых на Пиренеях! Давно желанная передышка. Пишу Вам у открытой двери на широкий балкон — дивный воздух, чистый, сухой; вид на покрытые зеленым кустарником горы — вдали на гору Canigon со следами снега у вершины, оркестр цикад, — по утрам рулады птиц, по вечерам хор лягушек. Мир и благоволение! Сочиняю детские пьесы для рояля — одну уже сдал заказавшему издателю, а другие "впрок", на "новых" началах: "кубики", которые можно переставлять, повторять или выпускать по желанию, алеаторные моменты и формулы, игра регистрами, противоставленья музыкальных фраз точно установленным по длительности паузам, пьесы с "хвостами", которые можно удлиннять или укорачивать по желанью и т. д. и т. п. Очень забавляюсь, сделал теперь 8 пьес, несложного, доступного детям технического уровня, подготовляющих юного пианиста к проблемам музыкального письма. Столько можно в этом направлении полезного сделать. Неисчерпаемые возможности»*[14]. (Какая действительно важная педагогическая проблема!)

Живя в Бэхе (Швейцария) в доме пианистки М. Вебер, сочиняя для нее Шестой фортепианный концерт, 2 апреля 1972 г.: *«Озеро спокойное, отражающее небо, — холмистый берег по ту сторону зеленеет и пестрит белыми домами. В воздухе весна — и колокольный звон: воскресает природа "из мертвых", все вокруг оживает, строится, и светло и весело на душе; пейзаж сопровождается "партитурой" звуков всяческих "Божьих тварей", его населяющих, особенно, конечно, птиц»*[15].

Наконец, последнее пристанище, письмо 1968 года: *«В первый раз провожу лето в английской деревне, и очень радуюсь быть здесь. Маленький, но уютный коттедж окружен небольшим непретенциозным*

садом. Много прогулок вдоль Темзы, по тропинкам, по полям, по лесам. Дивные многовековые деревья. [...] *Все располагает к работе. Ранним утром возгласы и рулады птиц»*[16].

И каждый раз, пианист, он сообщает фирму рояля: «Бехштейн», «Стейнвей»...

Течение жизни А. Черепнина — не только разделяющие воды Атлантики. Это и река Времени. Для биографа, да и для любого историка нашего столетия, это отдельная линия наблюдений, отдельный голос полифонического произведения — человеческого существования. Пароходы и железные дороги. Особенно — пароходы из Европы в Америку и обратно. Их «имена» известны, только с ними приходят и уходят письма. Телефон далеких расстояний (Луизине звонят в Монте-Карло из Нью-Йорка, и слышно отлично, *«и ведь без проводов!»* — 1927). А потом — авиация и прочее, и прочее.

Отдельно скажем хоть немного о Радио — с большой буквы. Слушание музыки по радио, прослеженное по дневникам, попутные отзывы, в том числе о феномене звукопередачи, интересны до крайности. Хочется зафиксировать это, теперь уже «старое», восторженное и отчасти мистическое отношение, одновременно отбрасывающее дополнительный свет на творческий процесс.

6 июня 1928 г.: *«Мамочка милая. Очень знатно ты рассказала о* Radio. *Я тоже держусь такого же мнения, и влияние, которое приобретает музыка в обыденной жизни, совершенно безгранично, тем более, что инструмент этот в сравнении с любым другим стоимости ничтожной, а разнообразие и возможности его утилизации самые большие. Конечно, настоящее его влияние начнется только тогда, когда он значительно улучшится. Но сам факт этих вибраций музыки и этой* unite *нашей сферы, сам этот факт большого, я бы сказал, религиозного смысла; и особенно проникновенным кажется теперь* motto *к Фантазии Шумана, которое он взял у Шлёгеля:*

Durch alle Töne tönet
Im buntem Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.

И музыка из беспредметного искусства превращается в предметную, осязаемую вибрацию, что я всегда чувствовал, да, я думаю, и все композиторы, что результат нашего выбора, скажем, отбора из многих возможностей есть нахождение той или иной законности, и то, что мы переживаем, когда иногда днями или неделями бьемся над одним местом, одним тактом, это то, когда наше построение не отвечает этой радио-реальности» (*P.S.S.*).

...А. Черепнина часто называли музыкантом — Гражданином мира. Нам же хочется сказать: музыкант — Гражданин XX века.

Примечания

[1] *Tcherepnin A.* Music in Modern China // The Musical Quarterly, 1935, No. 21.

[2] А. Н. Черепнин — Г. М. Шнеерсону, 6 мая 1965 г. // ГЦММК, ф. 375, № 975. По отношению к японцам — в отличие от китайцев — Черепнин нетрадиционно помещает на первое место имя и на второе — фамилию; принято делать наоборот. Упомянутая «Этэнраку» — традиционная композиция придворной музыки гагаку.

[3] *Гёте И. В.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 415.

[4] См.: *Конен В. Дж.* Значение внеевропейских культур для музыки XX века: (К постановке проблемы в историческом плане) // *Конен В. Дж.* Этюды о зарубежной музыке. М., 1975.

[5] См.: *Валина Э. Г.* К проблеме французского музыкального экзотизма // О музыкальном просвещении и образовании: Сб. статей. Майкоп, 1995.

[6] Alexander Tcherepnin: 75 Jahre. Zum 21. 1. 1974. V. P. Belaieff. Frankfurt. S. 32.

[7] *Fr. G.* Ruska moderna opera in balet // Slavenski narod, 1933, 20 oktobre.

[8] Sun, New York City, 1934, 3 Febr.

[9] А. Н. Черепнин — Г. М. Шнеерсону // ГЦММК, ф. 375, № 986.

[10] *Ramey Ph.* Alexander Tcherepnin // Ovation, 1984, May; Remembering Tcherepnin // Chicago Magazine, 1979, September и др.

[11] *Arias E. A.* Alexander Tcherepnin: A Bio-Bibliography [...] P. 17—19.

[12] *Arias E. A.* The Symphonies of Alexander Tcherepnin // Tempo, 1986, No. 158; Alexander Tcherepnin's Thoughts on Music // Perspectives of New Music, 1983, Nos. 1—2.

[13] А. Н. Черепнин — Г. М. Шнеерсону // ГЦММК, ф. 375, № 939.

[14] А. Н. Черепнин — В. А. Киселеву, 1 августа 1969 // РГАЛИ, ф. 2985, оп. 1, ед. хр. 391, л. 60.

[15] А. Н. Черепнин — Г. М. Шнеерсону // ГЦММК, ф. 375, № 954.

[16] А. Н. Черепнин — В. А. Киселеву // РГАЛИ, ф. 2985, оп. 1, ед. хр. 391, л. 51.

В КОМПОЗИТОРСКОЙ МАСТЕРСКОЙ

Эта глава в наибольшей мере — как и публикуемый в Приложении II трактат «Основные элементы моего музыкального языка» — адресуется специалистам — теоретикам музыки. Нет сомнений, что результатом знакомства с текстами А. Черепнина может стать включение их в контекст музыки XX века, а также в исследования, посвященные творческому процессу. Поэтому мы стремились, где это возможно, предоставить слово самому композитору. Это касается и его общих эстетических воззрений, и конкретных заметок, связанных с тем или иным произведением, с тем или иным этапом композиторской работы:

«На мой взгляд, композитор передает в музыке то, что получает от общества, в котором он живет; его миссия: служение обществу (но не диктат). Конечно, служение не должно быть понимаемо в смысле поддакивания плохому вкусу, но в расширении "вкуса".

Композитор в средствах своего выражения до известной степени ограничен культурным стандартом общества, в котором он живет, к которому он принадлежит [...] *Миссия композитора мне кажется подобной миссии проповедника: она положительная и имеет целью объединить людей путем искусства. Искусство в современном обществе заменило религию, — особенно музыка, которая каким-то образом связана со звуковыми волнами (доступными и недоступными человеческому слуху) мироздания.*

Когда я начинаю сочинять, я сначала ничего не "слышу", только чувствую, подобно тому как забеременевшая женщина чувствует присутствие в ней зачатого ребенка. Только постепенно возникает "матерьял", который, мне кажется, является транспозицией "неслышимых" звучаний в сферу "слышимых", — и затем только начинается настоящая сознательная конструктивная композиторская работа.

С одной стороны, источник творчества: мироздание, — с другой: общество. Потустороннее и здешнее, отчего здешнее получает более глубокий смысл. На мой взгляд, нету музыки прошлого, ни будущего (в смысле подхода к современному творчеству), есть только музыка настоящего, своего рода термометр состояния и культурного развития общества. Композитор, верный людям и своей миссии, строит во

“времени” и “фиксирует” свое время. $13^1/_2$ минут Пассакалии Баха фиксировали раз навсегда $13^1/_2$ минут эпохи Баха. Так же $13^1/_2$ минут первой части Неоконченной Шуберта фиксировали $13^1/_2$ минут эпохи Шуберта. И фиксировали верно, оттого и живут и будут жить» (из письма 1965 г.)[1].

Друзья, коллеги, ученики А. Черепнина собрали — из лекций, интервью и других материалов — его высказывания, связанные с композиторским творчеством (по *В. F.*).

Существуют “воскресные” художники; но не бывает “воскресных” композиторов. Бородин был, возможно, единственным исключением. Однако, исключение лишь подтверждает правило...

*

В наброске (или теме) содержится эмбрион его дальнейшего развития, точно так же как в человеческом зародыше — будущий организм: кровь, кости, артерии и т. д.

*

Я ничего не знаю. Я чувствую.

*

Творческие идеи носятся в воздухе, а мы, композиторы, — антенны. Мы “улавливаем” эти идеи и так или иначе испытываем их на прочность.

*

Композитор или исполнитель никогда не должен оставаться там, где он не хочет оставаться; поле его деятельности неограниченно, и его “дом” путешествует вместе с ним... Ностальгия неведома тому, кто любит людей, кто в мире с самим собой и ощущает свое призвание.

*

Музыка способна объединять людей, как никакой другой вид искусства. Вы идете на выставку и рассматриваете картину, и это только ваши личные ощущения. На концерте же все мы разделяем общее увлечение и чувство.

*

Невозможно действительно понять музыку. Технику? Да, может быть. Но музыку? Никогда. Ее можно только услышать и почувствовать. Без этого ничего не получится. Музыка бессмысленна, пока она не зазвучит.

*

Часто говорят, что исходя из музыки можно рассказать о настроении композитора, о состоянии его здоровья и прочих вещах. Я всегда подозрительно отношусь к такого рода заявлениям... Я посвятил свою жизнь музыке, и что касается меня, не верю, что между этими явлениями существует непосредственная связь. Если и есть исключения, то они, вероятно, умышленные.

*

Композитор сочиняет независимо от того, есть у него заказ или нет. Конечно, если он может рассчитывать на вознаграждение, это в какой-то мере помогает. Он должен жить прежде всего. Но истинным вознаграждением для автора всегда является исполнение его произведения.

*

Шедевры довоенной музыки по-прежнему много значат для нас: современные для вчерашнего дня, они становятся классикой для настоящего. Однако общее направление уже претерпело определенные изменения. Идеалом XIX столетия служила серьезность и глубина. Для первой половины XX-го века — новаторство. Мы же унаследовали цели первых и язык вторых.

*

Музыка, в которой запечатлено настоящее, — музыка будущего.

*

Искусство должно отражать свою эпоху, как Ван Гог отражал свое время, а Пикассо — свое. Кроме того, искусство должно оставаться в стороне от непосредственного движения эпохи, иначе оно будет носить черты ограниченности, терять свою универсальность. Вся трудность заключается в том, что художник с течением времени остается самим собой; каким образом может он отразить изменчивую эпоху?

*

Каждая эпоха в истории музыки имела свои языковые нормы, диктовавшиеся культурным окружением композитора, но не было и нет ограничений глубины композиторской мысли.

*

Я всегда предпочитал город сельской местности. Именно город и человеческая жизнь вдохновляют мой труд, а не цыплята, коровы и деревца.

*

Я могу сочинять только когда ощущаю “творческую жажду”. Мое творчество в большей степени интуитивно, нежели “просчитанно”.

*

Мне хотелось, чтобы день был вдвое длиннее, а мои седины — вдвое темнее.

*

Хорошая музыка всегда остается хорошей музыкой, независимо от средств, плохая же музыка — скучна.

*

Сериализм оправдывает себя лишь как средство... К сожалению, он часто служит прикрытием для посредственных талантов, которые, не испытывая истинного вдохновения, способны конструировать логически совершенные, и потому оправдываемые, сериальные композиции.

*

Лично я принимаю все средства музыкальной выразительности — не средства “делают” композитора, но композитор способен написать хорошую музыку, используя при этом любые средства.

*

У меня никогда не было постоянного абсолютного слуха — иногда, особенно во время сочинения, я наслаждался абсолютной высотой, пока в определенные моменты ощущение колорита тональности не покидало меня, и я вдруг начинал слышать всё относительно.

*

На самом деле методы композиции не так сложны: композитором может стать практически каждый: важен лишь правильный подход. Верный подход плюс упорный труд — вот что обычно подразумевается под “даром”.

*

Любой, кто понимает по-английски, может написать письмо на этом языке. Каждый умеющий читать музыку способен сочинять.

*

Чем больше талант, тем больше требуется работы для воплощения всех его возможностей.

*

Композитор, в определенной степени, является компьютером. Видите ли, когда вы запускаете в компьютер какую-то программу, он начинает писать музыку согласно этой программе. Композитор, сочиняя новое произведение, всегда имеет в виду нечто вроде технической программы, некоторый план действий. Разница между механическим компьютером и "компьютером" композиторским состоит в том, что последний идет на компромисс между этой программой и собственным слухом, образом мышления... Теперь, сказать по правде, в некоторых своих пьесах я забываю о том, что "программа" существовала раньше музыки... и когда я исполняю их, то не думаю о программе, их породившей, а главным образом, о тех чувствах, о том внутреннем содержании, которое я хочу передать во время исполнения.

*

Я верю в "реальность" музыки, в ее "существенность", в мире музыки это так же естественно, как и в визуальном мире. Зримое мы можем "потрогать" благодаря зрению, "прикоснуться" к музыке можно лишь с помощью слуха. Часто, когда у себя в мансарде я полностью "погружаюсь" в сочинение, явления внешнего мира, например, в виде открывающейся двери и входящего в нее близкого человека, кажутся мне привидениями — настолько различны эти измерения. Это пугает и шокирует меня. Поэтому я уверен, что мир музыки реально существует, и что композитор должен "вслушиваться" в него и, извлекая "реальную" материю, строить из нее, как архитектор строит дома, церкви, концертные залы и бары из "реальных" камней, дерева или чего бы то ни было еще.

*

Как-то, задумывая новую симфонию, я осознал, что моя музыка, начиная с середины тридцатых годов, становится всё более гомофонной. Пришло время вырабатывать новый полифонический подход — через независимые "планы", дальнейшее развитие интрапункта, "неимитационную" тематическую разработку. В дни, когда мое воображение "отдыхало", я писал полифонические упражнения — эскизы.

*

Педагогика — это своего рода бегство от творчества. Преподавание композиции или оркестровки в определенной мере истощает творческое воображение... обучение игре на фортепиано "забивает" голову сочинениями других; существует тысяча предлогов, чтобы не сочинять.

*

Можно обучить лишь технике композиции, но не самой композиции. Это полностью зависит от таланта, инстинкта и темперамента.

*

Мне кажется, консерватории всего мира на протяжении более ста лет обучали какому-то “историческому”, а не живому музыкальному языку, сжатой сумме достижений классицизма и романтизма — романтизма, пожалуй, в меньшей степени. Композитор... осознавал, что то, чему его обучили, нельзя непосредственно использовать в своих сочинениях. Во времена классики было не так. Даже Моцарт немедля вводил в свои произведения вновь усвоенные приемы. Бетховен также учился у Гайдна и Альбрехтсбергера, чтобы тут же применять новую технику.

*

Анализируйте сонаты Бетховена, это лучший учебник по композиции.

*

Студенты должны начинать сочинение с монодий, мелодических и ритмических. Затем находить их интрапункт.

*

Избегайте остинато, это ахиллесова пята современной музыки.

*

В университете уже слишком поздно начинать концентрироваться и специализироваться на музыке. Талант к этому времени большей частью потерян или растрачен, чтобы его обнаружить.

*

Учитесь слушать тишину, учитесь наслаждаться музыкой тишины. Сегодня нас окружает слишком много шума. У нас есть все шансы потерять какое бы то ни было ощущение внутренней красоты из-за вторжения множества посторонних звуков. Выбирайте спокойные жилые кварталы, обедайте в тихих ресторанчиках, по возможности взрывайте музыкальные автоматы.

*

Не следует потворствовать плохому вкусу, но также не стоит создавать в своей музыке головоломки для разгадывания.

*

Чем старше я становлюсь, тем труднее мне сосредоточиться в работе, отвечающей внутренней потребности творить. Но гораздо труднее

бывает “начать”, составить свое расписание так, чтобы поддерживалось само желание сочинять.

*

У меня с отцом была договоренность: он всегда хотел сочинять оперу, и мы условились, что когда я напишу тысячу «блошек», он возьмется за оперу. До тысячи я так и не дошел — всего лишь до двухсот.

*

Когда Кюи попросил моего отца закончить и оркестровать “Сорочинскую ярмарку” Мусоргского, а отец был занят в это время, я втайне оркестровал всю оперу и с гордостью вручил отцу законченную партитуру. Добрые намерения всё же не могли компенсировать мои “пробелы” в оркестровке. Не знаю, что случилось потом с партитурой, — возможно, она была оставлена в Петрограде. Конечно же, эта работа не имела никакого отношения к версии “Сорочинской ярмарки”, завершенной отцом в 1922 г. ... (*Примеч. ред.*: равно как и к балетной интерпретации “Сорочинской ярмарки” самого Александра, сделанной в Париже в 1940 г.).

*

Когда произведение окончено, я даже не могу представить, что оно могло бы быть каким-то иным. У меня никогда не возникает желания что-либо переделывать в своем сочинении, ставшем совершенно определенным, как сформировавшийся ребенок. Что действительно часто требует изменений — это оркестровка. Меня часто не удовлетворяет баланс звучания — приходится искать новые соотношения. Другой предмет моих забот — динамика и темпы. В этом смысле мне, кажется, следует тщательно отредактировать мои сочинения раннего периода. (Интересно, закончу ли я когда-нибудь эту работу?)

*

Я думаю, у всех хороших произведений есть общее свойство — их непосредственное, “вертикальное” воздействие на слушателя. Это именно то, что захватывает наш слух, “застревает” в ушах, рождая потребность слушать эту музыку вновь и вновь, и поначалу мы не осознаем, как и почему это происходит. Если мы ощутили на себе это действие, нам становится любопытно, чем же оно произведено. Мы начинаем анализировать. Иногда в результате такого анализа выясняется, что мы просто одурачены. В других случаях глубокий анализ помогает выявить стройную систему, и чем дальше мы проникаем в замысел произведения, тем больше убеждаемся, что перед нами — шедевр. Достоинство сочинения, по моему мнению, заключается в сочетании такой “вертикальной

проекции" и внутреннего порядка. "Вертикальная проекция" без внутреннего порядка не имеет никакой ценности и исчезает после анализа или повторного слушания. Система же без "вертикальной проекции" — лишь мертворожденный кусок музыки.

*

Никогда композитор не имел таких возможностей, как в наше время, однако прямо пропорционально возросла и степень его ответственности. Во времена Моцарта плохой композитор вполне мог оставаться плохим композитором, и никто бы даже не узнал его имени. Сегодня плохой композитор — особенно если он еще и плохой педагог — может искалечить вкусы целого поколения.

*

Во всех странах фольклор являет собой объективную музыкальную истину.

*

Хотя диатонический звукоряд бывает и "натуральным", и "хорошотемперированным", девятиступенный звукоряд может быть только хорошо темперированным. Альтерации упрощаются и связываются главным образом с мажоро-минорной альтерацией в пределах одного тонального центра, следовательно, имеют в большей степени практическую, нежели теоретическую ценность, и не имеет никакого значения, скажем ли мы ля-бемоль или соль-диез (и т. д.), перемещая тонику и нажимая клавиши согласно различной альтерации.

*

Мне кажется, что наш современный хроматический язык постепенно становится так же хорошо организованным, как и диатоника, язык классики, постепенно ассимилировавший все виды мажора и минора. Сегодня музыкальное творчество демонстрирует определенного рода синтез множества хроматических "подходов". Формирование нового языка объединяет композиторов и в Нью-Йорке, и в Токио, и в Париже и будет вопросом лишь того, что сказать, а не как сказать, потому что то, как они будут выражаться, будет так же логично и уже узаконено, как и во времена классики.

*

Когда я впервые приехал в Париж, Борис Шлёцер, чья сестра была второй женой Скрябина, заинтересовался моими сочинениями, особенно их теоретической подоплекой. Я набросал, объясняя ему, свою систему гексахордов, девятиступенный звукоряд и в качестве примера — несколько моих двухголосных инвенций. У него тогда возникло желание напи-

сать статью о моем музыкальном языке и об этих нововведениях... Ничего подобного он так и не написал. Однако то, что мне пришлось зафиксировать на бумаге свои идеи, создать нечто вроде небольшого трактата о гексахордах, девятиступенном звукоряде и ритмическом подходе к полифонии, закрепило результаты моих исканий, сделало их более осознанными и подтолкнуло меня к дальнейшим иссследованиям.

*

Мне кажется, композиторский процесс является (для профессионального композитора) вовсе не удовольствием, а тяжелой ответственностью, постоянным усилием, рожденным потребностью творить. “Удовольствие” приходит лишь когда сочинение окончено и я записываю конечный результат или рассматриваю завершенную партитуру. Так для женщины малоприятна беременность — скорее наоборот, сколько во время нее неприятных и неудобных моментов. Радость приходит только когда новорожденный — после кормления — лежит рядом с матерью в колыбели — живой и здоровый.

Как прекрасно дарить любовь. Однако многие женщины предпочитают не иметь в результате этой любви беременность. Поэтому композитор-любитель кажется мне эдаким любовником, не ведающим забот беременности.

Композитор-любитель испытывает удовольствие от самого процесса сочинения, но произведение его (рожденное таким образом) не принесет удовлетворения слушателю, тогда как профессиональный композитор не получает удовольствия от композиции, но его произведение, появившееся благодаря внутреннему побуждению и усилию, донесет “послание” автора людям и сможет стать источником их удовольствия.

Так трудно иметь волю (по крайней мере, для меня) стать беременным!

Склонность и способность А. Черепнина размышлять о своем искусстве постоянно основана на личном опыте. Это естественно — и не требовало бы оговорок, если бы контекстуально не подтверждалось другими документами (но в первую очередь музыкой) и не являлось бы своего рода «портретом творчества», не характеризовало бы мастера в его мастерской.

Еще один — ранее не публиковавшийся — текст относится ко времени преподавания в Университете «Де-Пол»; после вводной части следуют заметки о мелодике, ритме и др. явно педагогического характера (фотокопия автографа. *P.S.S.*).

«*Композитор узнается по желанию сочинять. Сочинению нельзя научить. Композитор должен до всего доходить сам, и задача воспитателя — поставить перед воспитуемым ряд элементарных проблем,*

разрешение которых должно быть достигнуто логическим мышлением воспитуемого.

Творчество подобно медитации. Творец должен искать изоляции от внешних впечатлений и слушать только самого себя. Первая стадия творчества — импровизация. Импровизировать можно на любом музыкальном инструменте, импровизировать можно и без инструмента. Импровизация — поток. Несет с собою грязь, ил, но может содержать и камушек и частицу золота.

Композитор учится находить этот камушек или крупицу и ее записывать. Когда наберется много таких записанных кусочков — композитор может приступить к их оформлению — путем сопоставления и приклейки — как ребенок из кубиков строит домик. Импровизацией воспитывается вкус композитора, оформлением найденного — логическое мышление.

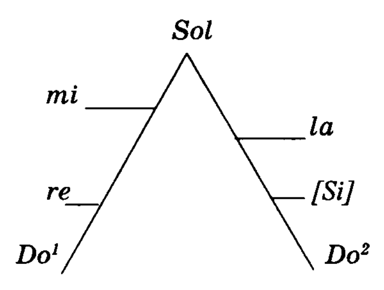
Когда импровизационным путем создается много произведений и композитор научится сопоставлять найденные кусочки в разнообразных формах, композитор подведет итог сделанному и проанализирует свой собственный вкус. Он найдет свойственную ему закономерность — результат его интуиции — и начнет свою композиторскую работу. Путем импровизации он познал частичку самого себя, его работа — освободить интуицию от самоповторений, разгадав путем наблюдений ее законы, он научится по своей воле делать то, что раньше делалось бессознательно. Этим он сбережет интуицию для дальнейшего развития.

Из самодовлеющего субъекта его творчество делается объектом его воли, вместо склейки найденных кусочков он может теперь, логически мысля, развивать найденную крупицу — находить ее естественное органическое развитие. В этой стадии композитор может приступить ко всякому заданию. Каждое задание да не будет заданным, но сильно желаемым. Творческое разрешение разнообразных заданий — школа композитора».

Совершенно очевидно, что А. Черепнин излагает здесь свой собственный опыт, — известная нам его творческая биография свидетельствует об этом. Отклоняясь несколько в сторону, продолжим публикацию педагогического документа, показывающего, что Черепнин передавал ученикам не только свой опыт процесса сочинения, но и предлагал свою систему композиции, — то, что позже было оформлено как «Основные элементы...» Это был, следовательно, не «принятый», практикуемый в университете «Де-Пол» курс сочинения, но курс сугубо индивидуальный, некий практикум, семинар (а для нас и частный комментарий к трактату).

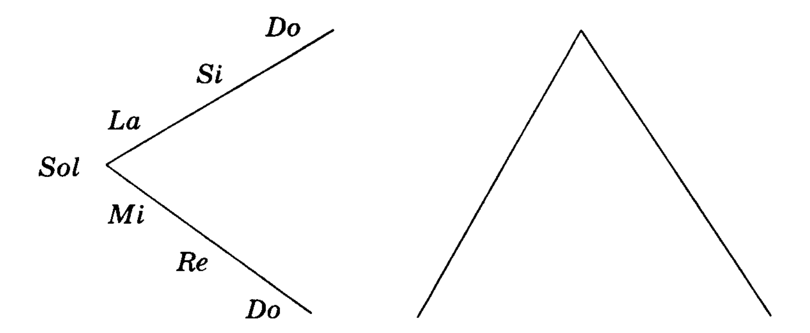
«Повторяющийся звукоряд. Соотношение составляющих звукоряд нот между собою, соотношение их по отношению к основной ноте.

Понятие гаммы как треугольника.



Основная нота и отношение к ней интервалов — прима-октава, секунда-септима, терция-секста, кварта-квинта. Кварта-квинта — вершина. Терция-секста, секунда-септима — ступени.

Понятие основного тона как основания треугольника, кварты-квинты как его вершины



Температии мелодии. Положение данной мелодии на различные гаммы — китайская, европейская, девятиступенная, хроматическая —

нахождение основной ноты
нахождение отсутствующей ноты
окончание на основной ноте
окончание на отсутствующей ноте ⟹ понятие сюрприза

Ритмизация мелодии. Положение данной мелодии на различные ритмы —

окончание на сильное время
окончание на слабое время
варьяция ритмов
повторяемость ритмов
неповторяемость ритма

Ритм. Задачи: 1) на данный ритм найти темперацию
2) на данную темперацию найти ритм

Бесконечная мелодия
Бесконечный ритм
Повторяемая мелодия
Повторяемый ритм
Песня с припевкой (двухчастная форма)
Ритм с припевкой»

Работа композитора, отраженная в статьях, лекциях, письмах и дневниковых записях А. Черепнина, наглядно иллюстрирует известное явление: резко обострившееся в XX веке внимание к языку искусства, вообще к тому, «как это сделано». Россия, русская музыка дольше других европейских культур сохраняла известную дистанцию по отношению к поиску, эксперименту, формальным приемам и т. д. Начиная с 30—40-х годов это отчасти объяснимо партийно-государственной политикой в области искусства, но неправильно было бы не видеть в этом отечественную традицию, когда поэт «больше, чем поэт», композитор — больше, чем композитор, и «что» важнее, чем «как». Б. Ф. Шлёцер, неоднократно писавший об А. Черепнине и потому неоднократно выше цитированный, музыкальный мыслитель, близко соприкоснувшийся с феноменом Скрябина, затем погрузившийся в западную жизнь искусства, однажды, рецензируя серию книг Б. В. Асафьева о русских композиторах и горячосочувственно их оценивая, заметил: «Один упрек, с моей точки зрения чрезвычайно серьезный, сделаю характеристикам, анализам и оценкам И. Глебова: они всецело вращаются в области психологии. Пространно говорит автор о том, что выражало искусство Чайковского [...] Но о том, как все это выражено — нет ничего»[2].

А. Черепнин — и это видно из публикуемых текстов — постоянно имеет в виду и высокое предназначение искусства, и то, что мы традиционно называем «содержательностью». Но его интерес к языку музыки и особенно к постоянно расширяющимся возможностям был очень велик. Как и для других западных художников, для него неоспоримой была категория прогресса в искусстве. Достаточно драматически переживая эпоху авангарда «второй волны», он необыкновенно заинтересованно относился ко всему новому — к электронной музыке, музыке конкретной. Он обращался к «непривилегированным», как он выражался, инструментам — достаточно посмотреть каталог его произведений.

Мы перепечатываем несколько текстов Черепнина, непосредственно относящихся к содержанию этой главы. Полностью отдавая себе отчет в том, что сегодня, спустя несколько десятилетий, ничего особенно нового читатель в них не найдет, помещаем их как документы черепнинской биографии, биографии музыканта XX века (незначительные повто-

ры по отношению к другим его текстам не сокращаются, чтобы не рвать ткань изложения).

МИР ЗВУКА

Невидимые лучи. Невнятные звуки. Лучи, которые мы можем видеть. Звуки, которые мы можем слышать.

Цвета, которые использует художник, — только малая часть бесконечного разнообразия цветов светового спектра.

Звуки, которые наше ухо готово воспринимать и дифференцировать, — только малая часть бесконечного множества звуков, которые вибрируют вокруг нас.

И в этих звуках только минимальная часть относится к «музыкальным».

Западная музыка в конце концов пришла к произвольному делению октавы на 12 равных полутонов.

Китайская, индийская, арабская музыка использует произвольное равенство, хотя и разную организацию, так называемых «музыкальных звуков».

Поэтические метры, пульс танцевальных ритмов, как организующее музыки, — только несколько связующих в бесчисленном ряду возможных временных подразделений.

В нашу эпоху восточные и западные музыкальные языки наконец стали общаться, взаимовлиять друг на друга больше и больше и обогащаться условностями друг друга.

Стимулированная наукой, музыка сегодня пытается освобождать сама себя от условностей Запада и Востока — это проницательное погружение в мир чистого звука, обращение к природе, свобода выражения. Освобождение от взаимных условностей.

Период становления сочинения таинственен.

Откуда и по какому пути инициируется идея, которая становится зерном композиции, как приходит в голову композитору?

В моем случае, когда я начинаю работать над новым сочинением, я не слышу его. Я его чувствую.

Я испытываю сильное желание «настроиться на волну», стать «проводником» невнятных вибраций в слышимые звуки.

Из этого следует частичная материализация звуков в форме, но даже в этот период остается свобода от условностей звуковысотности и метрики.

Другая попытка нуждается в преобразовании идеи в то, что мы называем «музыка», — и начало, собственно, работы «музыкальной» композиции.

С самых ранних лет я мечтал об освобождении от условностей. По этой причине я задумал 2-ю часть I-ой симфонии (1927) для ударных инструментов a cappella, т. о. достигнув освобождения от высоты звука.

По этой же причине, только раньше, я закончил фортепианную пьесу «Message» стуком ритма основной темы на крышке фортепиано, таким образом сводя ее до чисто ритмической длительности.

Это было также в 20-е годы, когда я использовал в своих сочинениях то, что я потом назвал «птичий фольклор», представил ритмы насекомых и нерегулярный метр, интонации разговорного языка в музыке.

Другой путь избегания условностей — через цвет: звуковой цвет арфы, губной гармоники, аккордеона, тубы и множества других инструментов всё еще завоевывает свое место под солнцем и нуждается в поддержке композитора.

Музыкальное сосуществование, которое вскоре выльется в счастливое бракосочетание Запада и Востока, вхождение ударных в качестве 4-й группы в оркестр, выявление электронных устройств звукового процесса, производство научно разработанных музыкальных инструментов особенно важно для развития музыки и открывает новую дорогу сегодняшнему композитору.

Я очарован жизнью нашей эпохи и вижу, что искусство музыки становится действительно искусством звука (по *В. F.*).

Следующий текст А. Черепнина был опубликован в периодическом издании «L'Âge Nouveau». Специальный выпуск этого литературно-художественного альманаха был посвящен теме «Музыка и мир звука», и на соседних страницах помещены статьи А. Дютийе, А. Жоливе, Э. Вареза, Р. Лейбовица, Ф. Мартена, А. Тансмана и других. Статья Черепнина написана в начале 50-х годов, — подчеркнем это, — и то, что сегодня кажется самоочевидным, в то время было вполне новым, свежим. Статья называется

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ: МУЗЫКАЛЬНЫ ЛИ ОНИ?

Никто не станет отрицать, что современные композиторы в своих произведениях отводят огромную роль ударным инструментам. Этот факт привлекает внимание критиков, которые часто склонны рассматривать ударные как «освобождение» музыки, подчеркивая, что ударные наделяются самостоятельной эмоциональной ценностью, не имеющей ничего общего с ценностью музыки как таковой.

Что касается меня, то я не представляю, как можно отделить эмоциональную ценность ударных от музыки в целом. Ударные являются лишь средством, с помощью которого композитор может выразить свои намерения. Конечно, на чисто эмоциональном уровне мелодия, пропетая pianissimo флейтой в низком регистре, способна донести до слушателя больше чувств, чем настойчивый ритм литавр на fortissimo. Но эмоциональная ценность содержится не в технических средствах, а в том содержании, которое стремится передать композитор.

Почему современная музыка проявляет такой интерес к ударным? Я вижу этому несколько объяснений.

Начиная с самого простого музыкального уровня, поиски в области музыкальных красок приводят к использованию всех возможных средств композиторского арсенала.

Можно привести и другой пример: в настоящее время всё больше возрастает связь между танцем и современной музыкой. Разве балет не стремится стать новой формой музыкальной экспрессии?

Кроме того, стало очевидным стремление композиторов расширить привычные звуковые границы, — развитие фортепиано, ударного по своей конструкции инструмента, демонстрирует этот процесс.

В моем творчестве использование ударных означает попытку освободить ритм от темперированного звука. Семь с половиной октав звуков организованной высоты, которые мы рассматриваем как единственный стандарт (музыкального звука), составляют лишь минимальную часть звукового мира, в реальное существование которого я искренне верю.

Этот звуковой мир, воспринимать который мы способны благодаря нашему слуху, выходит за рамки семи с половиной октав, но всё же остается чрезвычайно ограниченным по сравнению с миром звуковых волн, которые пронизывают вселенную. Как и художник, который изображает на полотне значительно меньше, чем он видит, так и композитор, воспринимающий звуковые потоки вселенной, вынужден воплощать их в «слышимых» звуках.

Импульс к сочинению, инстинктивный по своей природе, у меня появляется в виде ощущения присутствия звуковых волн. Шаг за шагом я пытаюсь перевести их в сферу «слышимого». По крайней мере, в большинстве случаев мне кажется, что мне это удается. Однако иногда меня не удовлетворяют средства, которые мы привыкли считать «музыкальными»: в некоторых случаях они не могут предоставить мне достойный эквивалент тому, что я ищу. Именно ударные в таких случаях помогают мне избежать тесной клетки семи с половиной октав. Ведь я всего-навсего пытаюсь расширить палитру звуковых средств. Я бы никогда не стал специально сводить музыку просто к шуму. Я не верю, что шум сам по себе может быть музыкой, — если он становится музыкой, то он перестает быть шумом. Я бы хотел подчеркнуть, что ударные принадлежат к реалиям музыкального, а не шумового порядка, и обсудить некоторые внемузыкальные аспекты, связанные с употреблением ударных инструментов. Этих аспектов достаточно много. Я бы сказал, однако, что я не знаю, волнуют ли ударные дух или чувства. Я бы не стал разделять их. Почему мы не спрашиваем, адресованы ли ударные нашему правому или левому уху? Нельзя почувствовать что-либо, если нет духовной уверенности в этих чувствах. С другой стороны, как звуки достигнут нашего духа, как он сможет постичь их значение, если органы чувств не донесут до него звуковую вибрацию?

Можно рассматривать использование ударных (опять-таки с внемузыкальных позиций) как стремление «удивить», «шокировать». Может ли композитор поступать так без всякой видимой причины? Правда, я сам стремился шокировать слушателя, поручив скерцо моей Первой симфонии одним ударным. Первое исполнение вызвало множество комментариев. Однако истинным моим намерением было лишь освободить ритм от привычных звуков наших стандартных нот. В то время никто не заметил, что ритмы, которые я использовал в этой части, представляют собой просто ритмические трансформации тем первой части Симфонии.

Продолжая обсуждение внемузыкальных аспектов использования ударных инструментов, я хочу сказать, что оно не связано ни с тягой композитора к излишествам, ни с какими-либо другими воинственными планами ошеломить слушателя разрушительными импульсами. Также оно вовсе не является мазохистским средством удовлетворения.

Широко известно, что композиторы моего поколения стараются подчеркнуть ударный характер инструментов. Я имею в виду не только фортепиано, которое по своей конструкции уже является ударным инструментом. У меня у самого есть тенденция менять функции некоторых инструментов в оркестре с «мелодических» на «ударные»; в моей «Оркестровой сюите» в начале второй части ритм ударных тут же передается струнным и духовым; при ближайшем рассмотрении оказывается, что все оркестровые инструменты используются как ударные, так как ритм является доминирующей конструкцией этого произведения.

Мои рассуждения не отклонились от того, что я утверждал в начале статьи: для воплощения своего замысла композитор имеет широкую палитру средств, и их использование оправданно, если достигает цели. Ударные являются лишь одним из таких средств, одной краской из целой палитры. Они не могут использоваться сами по себе. Музыка и ударные инструменты не существуют раздельно. Есть только музыка[3].

Интерес к новым, еще не использованным — или мало использованным — возможностям звуковой материи выразился в творчестве А. Черепнина — после 2-й части Первой симфонии — в 1930—1931 годах при сочинении Концертино для инструментального ансамбля с участием двух виол да гамба (ор. 47). Сонатина для литавр и фортепиано ор. 58 написана в 1939 году «по заказу издателя для педагогических целей в американских колледжах. Ее много играют, и она имеется в версии для литавр и оркестра» (из письма к Г. М. Шнеерсону от 7 апреля 1962 г.). Ему же 11 июня 1966 года композитор сообщает о фестивале в Цуге (Швейцария), посвященном «реабилитации» гамбы, рассуждая при этом о новых возможностях инструментов, например, в области хроматического письма; Черепнин написал тогда Sonata da chiesa для виолы да гамба и органа ор. 101. Несколько пьес написано для духовых инструмен-

тов. Партита для аккордеона, другие пьесы для этого же инструмента, Концерт для губной гармоники с оркестром ор. 86, четырехчастная сюита «Диатонические каприсы» для кельтской арфы... Вот как говорит об этом сам А. Черепнин в связи с началом своей педагогической деятельности в Чикаго; статья называется демонстративно

ДАЙТЕ ПОИГРАТЬ НЕПРИВИЛЕГИРОВАННЫМ ИНСТРУМЕНТАМ

Я был поражен интенсивностью музыкальной жизни в Штатах и усердием в учебе молодежи, стремлением стать профессиональными музыкантами. Я учил молодых композиторов, пытался помочь им найти себя, найти свой индивидуальный подход в композиции.

Я старался привить им интерес к различным средствам музыкальной выразительности. Хотя скрипка, фортепиано, виолончель, струнный квартет и симфонический оркестр преданно служили композиторам прошлого и поныне продолжают служить композиторам современности, существует множество других инструментов и различных ансамблей, нуждающихся в адекватной литературе.

Если молодой талантливый композитор решит писать для «непривилегированных» инструментов, перед ним открываются огромные возможности. Необходимы произведения, например, для тубы, аккордеона, арфы, для ансамбля духовых и ударных инструментов, для квартета саксофонов, маримбы, ударных, и для молодого поколения композиторов является делом чести дать возможность новым виртуозам играть хорошую музыку. Кроме того, сейчас появляется еще одно великолепное средство — электроника!

Когда я вслушиваюсь в музыку внутри себя, я не могу найти ей эквивалента в нашей темперированной системе. Когда я пытаюсь записать это, всегда присутствует эффект «транспозиции». В сочинении электронной музыки такая необходимость отпадает: здесь можно достичь любой громкости, высоты, тембра. Здесь то, что мы называем «музыкальным звуком», становится несравненно богаче и практически неограниченным.

Несомненно, будущее музыки связано с изобретением новых способов звукоизвлечения. Открыта дверь в мир новой звуковой экспрессии. Мы переживаем наиболее волнующий и революционный момент истории музыки[4].

Сделанная в конце текста модуляция в тему электронной музыки позволяет продолжить этот важный (и нелегко, судя по дневникам, воспринятый) поворот — аспект музыкального искусства второй половины века. Текст, который передаем по *В. F.*, посвящен этой теме.

«Художник не должен жить в башне из слоновой кости. Он должен впитывать всё, что происходит вокруг и возвращать обратно в формах искусства. Его долг — служить людям, нести человечеству свое слово.

Вы можете спросить: как же насчет электронной музыки, не является ли она такой же башней из слоновой кости, питаемой электричеством, неужели "писание" исчерпало себя?

Довольно сложно, даже для опытного музыканта, различить структуру электронной или сериальной музыки до тех пор, пока он считает, что для этого необходимо лишь "открыть" уши. Большинству из нас нужно постоянно держать слух "настороже", чтобы сконцентрироваться на звуках настоящего (музыкального или иного), а не на звуках прошлого.

Почему мы должны ограничиваться звуками фортепиано, когда, например, тарелки или барабаны предлагают нам такие обертоны, какие невозможно извлечь из фортепиано, ведь столько вариантов звуков появляется с привлечением новых инструментов. Со времен Бетховена диапазон фортепиано расширился в обоих направлениях [...] Со времен Листа уже ничего не прибавилось. [...]

Однако музыкальная речь может изменяться только параллельно с изменением музыкальных стандартов аудитории, требующей доступного ей языка. Постепенно можно вводить новые "слова", но повсеместное применение нового языка, каким является электроника, на первом этапе было бы неудобным и практически неприемлемым для большинства.

Музыкант находится в поисках новых измерений звука и времени. Его "космическим кораблем" служит самовыражение на языке своего времени и культуры. Новые звуки, "подпитывающие" аудиторию в привычном (для восприятия) количестве, формируют новое "горючее" для дальнейшего путешествия.

В 2700 г. до н. э. один китайский император установил ограничения музыкальной высоты. Они существуют и до сих пор. Правда, мы живем и экспериментируем в эпоху, испытывающую огромную потребность поисков во всех направлениях. Музыкант не должен быть кентервильским привидением и отказываться соответствовать своей эпохе. Композитор должен продолжать свои искания, насколько это необходимо для воплощения его замысла, который он может чувствовать, не имея при этом средств для его воплощения. Исследование электронной музыки — чужой для нашего слуха и, возможно, в некоторой степени мистической по форме — всего лишь поиск средств: процесс сочинения уже сам по себе мистичен.

Когда я начинаю слышать "внутреннюю" музыку и пробую зафиксировать ее, на самом деле я слышу не реальные звуки. Прежде всего, я не слышу, а чувствую. Существует потрясающий мир вибраций, только часть которых мы способны уловить. Наши органы чувств нуждаются в развитии. Возможно, существуют неслышимые вибрации, которые мож-

но ощутить, почувствовать. Ведь известно, например, что собаки улавливают вибрации такой высоты, которые недоступны человеческому уху.

Самые высокие электронные звуки обладают потрясающей чистотой, тогда как самые низкие менее ценны. В звуках низкой частоты слишком много tremolo. Но самым важным является то, что любой звукоизвлекающий инструмент должен иметь свою литературу, будь он человеческим или механическим. [...]

Композитор всегда служит определенным целям, выдвигаемым его окружением. Но снобизм не может повлиять на полёт мысли художника. Хотя он и должен сочинять музыку, действительно необходимую обществу, его предназначением, его кармой, долгом является также внесение своей доли прогрессивного экспериментаторства, столь нужного для обновления форм искусства.

В данном случае можно привести великолепное сравнение между человеческим телом и фольклором. Фольклор в музыке аналогичен человеческой анатомии. Великие художники всех времен отталкивались от совершенного тела как прекрасной, вечной основы. Микельанджело использовал линии тела, чтобы показать всю его сложность. Он отображал глубину духа. Да Винчи изображал страсти, Рафаэль — божественные пропорции, Делакруа — батальные сцены, Пикассо — вечные линии. Анатомически музыка продолжает существовать, изменяется лишь поверхностный слой.

Я не хочу сказать, что электронная музыка в том виде, в котором она существует сейчас, является анатомическим слоем; но придет время, когда революционные упрощения исчерпают себя. А наш слух останется "открытым". Электронная музыка рождает совершенно новые тембры, необязательно родственные уже известным. Кто знает, как зарычит футуристический электронный лев завтрашнего дня?»

Размышления об эволюционных процессах в музыке XX века, о прогрессе в искусстве (иногда неизбежно повторяющиеся) приводят композитора к обобщению тенденций. Изложенные в письме к Г. М. Шнеерсону от 8 мая 1964 года концепция и «классификация» достаточно индивидуальны, но необыкновенно интересны тем, что исходят от участника процесса — русского композитора в Европе:

«Веберна я лично знал. Ему нелегко жилось в консервативной Вене, и вряд ли он мог предугадать, что его произведения послужат исходной точкой идеологии послевоенных западных композиторов и какое значение они будут иметь в развитии западноевропейской музыки. В эпоху, когда наука стимулирует искусство (подобно тому, как в свое время музыку стимулировала литература, философия, живопись), его творчество особенно знаменательно и современной (западноевропейской) идеологии созвучно.

Для современного поколения он — классик; но, конечно, музыка пошла далеко вперед — и, как мои сыновья Сережа и Ваня после про-

шлогодней сессии в Дармштадте определили, поствебернцы — Штокхаузен, Булез — уже не "на баррикадах", и музыка не только Веберна, но и дармштадтцев и кёльнцев оставила позади. [...] *Мне кажется, мы живем в исключительно интересную эпоху. То, что мы называем музыкой и что было предусловлено ограничением музыки организованными, так сказать, "музыкальными" звуками, — расширено. Современный композитор имеет все "музыкальные" звуки в своем распоряжении — конвенциональные и неконвенциональные. Палитра звуков расширена, композитору больше не нужно делать концессию внутреннему слуху, он имеет средство честно передать в музыке то, что он слышит в себе — будь то темперированно, будь то нетемперированно, согласованно или несогласованно, во всех возможных подразделениях звука и ритма. И что заметно, это то, что восприятие современной электронической или абстрактной музыки (при условии непредубежденности) не требует технической музыкальной традиционной подготовки и потому доступнее для масс. Ведь не нужно проходить курс гармонии, чтобы наслаждаться пением соловья, звуками природы, звуком как таковым. И в то время, как музыка, исходящая из традиции — из ее накопления и продолжения (как это с Веберном, Булезом и т. п.) — доступна сравнительно немногим, электроническая музыка, абстрактная музыка приносят новый "примитив", доступный всем имеющим уши и желающим слышать.*

Я вижу в общем следующие основные течения в современной музыке:

1. *Традиционное — веберпское, поствебернское — полное комплексов и являющееся музыкой "избранных", инспирированное музыкальной эволюцией и наукой.*
2. *Авангардное — электроническое, алеаторное — инспирированное наукой акустики.*
3. *Динамическое — исходящее из эмоции (из "джаза", сделавшегося "народным" искусством), но усложненное (Гюнтер Шуллер и т. д.).*
4. *Советское — исходящее из музыкальной традиции и инспирированное стройкой нового общества.* [...]

И все эти течения отражают и выражают современную жизнь, которая радикально отличается от жизни предшествовавших тысячелетий и потому ищет своего проявления в искусстве. В такую интересную, живую эпоху нас угораздило родиться — но и в такую сложную и трудную!! Через 100 лет разберут. А наше дело работать честно и без устали и делать то, во что мы верим»[5].

Сказанное об «участнике процесса» неслучайно: в конце 60-х А. Черепнин лично соприкоснулся с электронной музыкой, о чем рассказал тому же адресату:

«Я получил заказ от BBC в Лондоне сочинить музыку на сюжет сказки об Иване Дураке Л. Н. Толстого (которая давно меня привлекала) [...] *Условлено, что Дугласом Клевердоном будет сделано либретто с сохранением по возможности текста Толстого, который будет частью петься, частью говориться с сопровождением музыки. Длится 1 час. В моем распоряжении — оркестр, певцы, хор и драматические актеры. Роль Ивана Дурака будет исполнять мой кузен Петр Устинов. Запись будет в августе в Лондоне. В это же время Устинов запишет в BBC с моей музыкой "Двенадцать" Блока в его собственном переводе».* И спустя полтора года: *«С помощью Сережи* (сын, Сергей Черепнин. — *Л. К.*) *сделал 5 минут электронической музыки для "Ивана-Дурака" — научился при этом многому, и если приведет Бог, надеюсь и дальше этот способ музыкального выражения применять»* (письма соответственно от 7 февраля 1967 и 9 августа 1968 г.)[6]. Однако в последнее десятилетие жизни А. Черепнин к сочинению электронной музыки не обращался.

В рабочую комнату некоторых композиторов дверь заперта наглухо. На письменном столе, в архиве других мы можем найти свидетельства протекания творческого процесса — в том случае, если автор «записывает» процесс сочинения, создавая более или менее многочисленные эскизы, фиксирующие (последовательно или прерывисто) все (или многие) этапы. Это зависит от исторической эпохи и от типа творческой личности. На пересечении этих констант и находится модель — одна из многих. Уже созданы исследования, посвященные композиторской работе Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Чайковского, Танеева, Прокофьева... Процесс же творчества композиторов второй половины XX столетия изучен пока мало. А вместе с тем на основании признаний самих композиторов — от Онеггера и Веберна до Булеза (а среди русских — Э. Денисова[7]) — и в тесной связи с художественными результатами и принципами (например, системами звукоорганизации), несомненно, ясно, что современная эпоха не могла не внести много нового, серьезно отличающегося от прежде сложившихся норм.

Александр Черепнин — композитор, не только «записывающий» процесс сочинения музыки, но, как мы видели на примере «хроники Первой симфонии» подробно и ежедневно письменно о нем рассказывающий в дневниках и письмах, — явление в своем роде уникальное. В литературе удается найти, кажется, единственный — но достаточно локальный — пример такого «поденного» самоописания в письмах В. В. Щербачева жене из Германии: отчет о работе над Второй симфонией за каждый предыдущий день, сопровождаемый нотными примерами (на сборник, где эти письма опубликованы, есть ссылка: примеч. 8 к главе «Воздух и хлеб эмиграции»). Большим числом словесных пометок сопровождал свои нотные эскизы Н. К. Метнер.

На примере «хроники Первой симфонии» можно последовательно наблюдать процесс ее создания. Такая же, но неизмеримо бóльшая по объему летопись относится к опере «Свадьба Зобеиды», к другим произведениям, в том числе самым последним опусам, что позволяет, в первом приближении, обозреть этот уникальный материал (все дневниковые, нотные и другие записи — *P.S.S.*).

Вот важное препятствие на пути нашего исследования: необходимость — и невозможность — сопоставления вербальных заметок с эскизами и другими рукописями, наконец, с изданиями. Автор не может апеллировать и к слуховому опыту читателя; музыка А. Черепнина зазвучала (на радиостанции «Орфей») лишь в последнее время и лишь в виде немногих (в основном камерных) сочинений. Всё же цитирование «хроник» и «самоописаний» композитора оправданно по крайней мере в двух аспектах: это поистине бесценный материал для изучения процессов художественного творчества и серьезный фундамент анализа сочинений А. Черепнина в последующих работах. Уже замечено, что без авторского комментария многие современные сочинения могут оказаться не до конца понятыми.

Интеллектуализация музыки — и, соответственно, процесса сочинения — очень возросла в XX веке, особенно начиная со второй его четверти. А. Черепнин позволяет нам познакомиться с механизмами и проявлениями этого свойства. Соотношение интуитивного и рационального — пожалуй, главный и интереснейший мотив его заметок, дневниковых и эпистолярных (мотив, вычленяемый нами, но наблюдаемый и анализируемый и самим творцом).

При несомненной типологичности процесса в целом и отдельных его этапов нет, по-видимому, двух идентично протекающих процессов, как нет одинаковых художественных результатов (если говорить, по крайней мере, о XIX—XX веках европейского музыкального искусства).

Мы располагаем замечательным признанием композитора, сделанным на исходе деятельности, после очередных размышлений о самом себе (дневниковая запись от 18 июля 1975 г. Марлоу, Англия; *P.S.S.*); во многом они остались, естественно, прежними:

«*После почти семи лет бесплодия относительного, а затем и полного, не так просто вернуться к творчеству. Несмотря на то, что всё здесь для сосредоточия на сочинении идеально* [...] *Работаю ежедневно без ограничения времени. Два врага: застенчивость к началу работы и преждевременная критика.* [...]

Начинаю с подхода, со способа сочинения. Мой подход всегда начинался с искания матерьяла. Затем, когда известное количество матерьяла бывало накоплено, начиналась стройка. Искание матерьяла — процесс интуитивный, подсознательный. Стройка — рациональна, сознательна. Выбор — отбор матерьяла — диктуется музыкальным

вкусом; стройка — мыслительной логикой. Матерьял — семя с потенциальностью произрастания. Стройка — процесс произрастания. Главное в моем подходе было (да и есть) любить матерьял, а затем искать баланса при стройке. Когда все бывало закончено и музыкальное произведение построено, — непонятным бывало, почему так долго, иногда мучительно было искание баланса, окончательного оформления, почему так долго понадобилось искать, чтобы найти то, что в конечном оформлении делалось само собой разумеющимся. А следующее произведение ставило опять те же проблемы и те же долгие искания баланса.

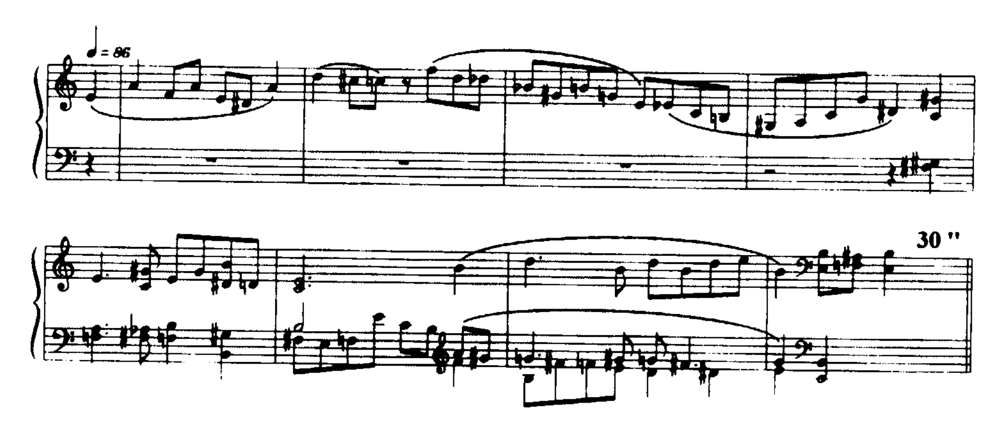
И теперь дело обстоит не иначе. В результате двухмесячной работы — семь исписанных тетрадей эскизов — поисков матерьяла. Одна начатая тетрадка стройки — сделано $3^1/_2$ минуты музыки, которые еще предстоит дополнить, развить, а м. б. и сократить — и это всего-навсего одна секция части, в которой предвижу смутно 5 секций.

Для второй секции наметил применить сочиненное прошлым летом в Марлоу — как секцию, качающуюся вокруг постоянно звучащих A-gis. Для третьей секции, над которой теперь работаю, тематический матерьял на ритме "Ой, беда идет, люди" (отсылка к "Китежу". — *Л. К.*), *после этого думаю применить сочиненную в 1970 медленную секцию, на которую наложить свободным контрапунктом совсем другой матерьял, а в заключительной, 5-й секции вернуться к матерьялу 1-й, но совмещаемой со всеми другими... Так-то так, но матерьял, да и всё, включая и способ разработки, как-то "обычен" (как папочка милый говаривал) и "выжат" из себя без внутреннего горения, без органического позыва к матерьялизации. Не буду стараться себя пересилить — добиться оформления, а затем, когда уже будет над чем работать, искать окончательного оформления, соответствующего теперешнему моему творческому credo.*

И как всегда при искании матерьяла, много побочных находок, которые могут быть применены для чего-нибудь другого, вероятно, для отдельных небольших пьес. Но не только это. Параллельно — другое задание. С тех пор, как я здесь, перед сном в кровати читаю диккенсовского Пиквика. Отдал себе отчет, что "Записки Пиквикского клуба" — своего рода уникальный юмористический роман. Не знаю другого подобного. И вот в какой-то вечер или утро, когда, как иногда бывает, всё сочиненное казалось отвратительным и ненужным и никчемным, пришло в голову сочинить юмористическую симфонию, и пришел в голову инициальный матерьял для начала и подход. На этом, впрочем, пока что остановилось — вернулся затем к матерьялу, над которым работаю. Но только "почти что", потому что от времени до времени инициальный матерьял "Пиквикской симфонии" пускает ростки, и таких ростков уже немало. Так что буду надеять-

ся, что удастся параллельно оба задания выполнить — одно для Чикагской симфонии (симфонического оркестра. — *Л. К.*)*, другое для фонда Кусевицкого».*

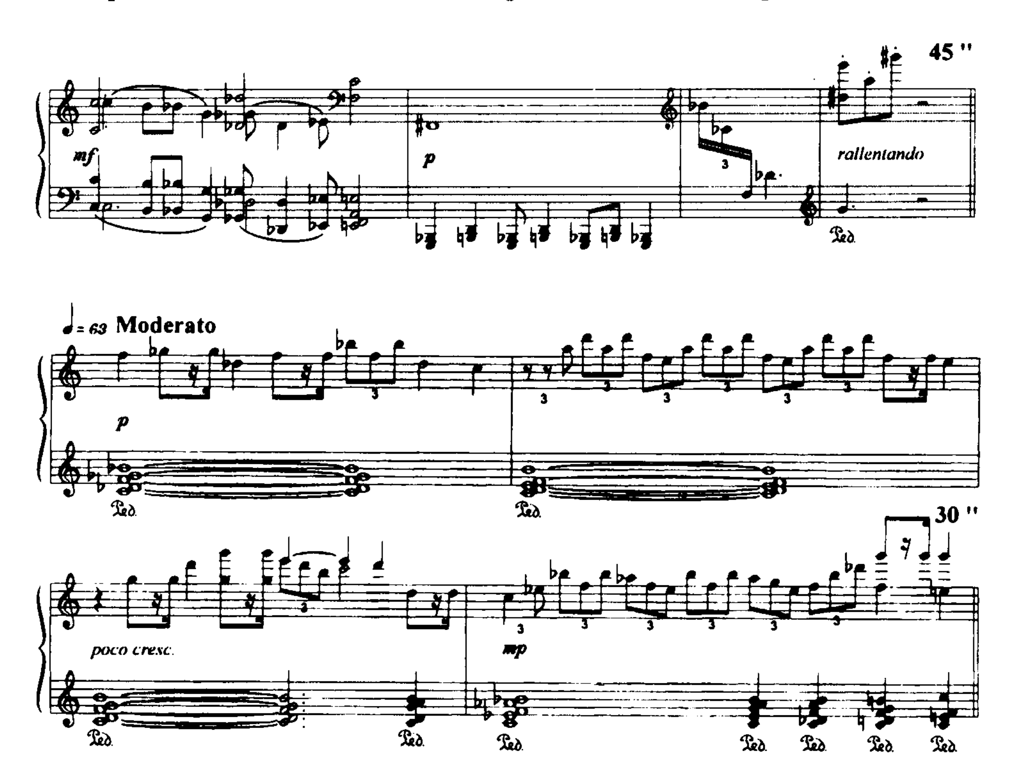
Впереди были еще два года работы, ежедневно фиксируемой в дневнике, и это дает возможность сравнить процесс творчества спустя полвека с тем, который открывают записи конца 20-х и самого начала 30-х годов и к которым мы еще вернемся.

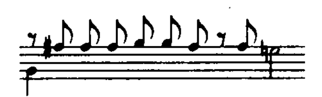
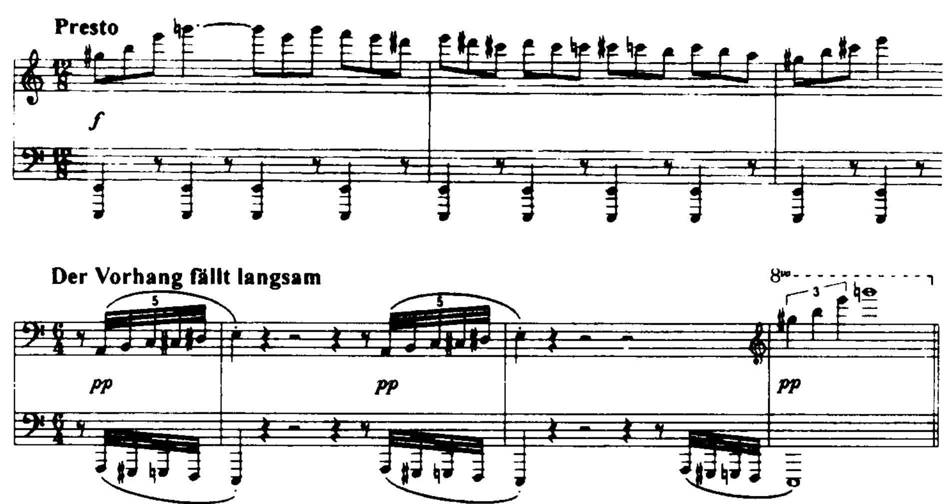
Датированность набросков и маленьких пьес дает возможность сопоставления нотных и вербальных текстов, а также «слышания» позднего Черепнина, неизвестного, отчасти неизданного. Вот как выглядит упомянутый «*инициальный матерьял*», озаглавленный «*Для начала веселой "пиквикской" симфонии*»:

Позже этот период был оформлен как одна из пьес самого последнего, условно говоря, «цикла» А. Черепнина. Вот что мы узнаем об этом из дневника.

17 августа 1975 композитор отмечает:

«*Пришла в голову мысль в особой тетрадке записать сочиненные здесь, там и сям короткие отрывки — "опивочки" (как называл папочка оставшееся винцо на донышке недопитой бутылки), не относящиеся к матерьялу симфонии, но вылившиеся, так сказать, "от сердца"*». А 1 января 1976 г., составляя планы на грядущий год, пунктом 11 обозначает: «*Продолжать "опивочки" и вместе с сочиненными в 1969 году ф-пьянными пьесами подумать об их оформлении в один капитальный труд, м. б., своего рода современный Gradus ad Parnassum*».

Это собрание — около четырех десятков коротких пьес — получило номер ор. 109 и остается пока неопубликованным (автограф *P.S.S.*). Дата сочинения каждый раз стоит на левом поле. Длительность всегда в конце (самые маленькие пьесы 25 — 30", самая длинная — 1'20"). Проставлены динамические оттенки, указания метронома; встречаются и другие пометы. Знаков при ключе нет (иные пьесы атональны), не выс-

тавлен и метр (часто переменный). Некоторые образцы процитируем, они в известных отношениях сохраняют общность с ранними, тифлисскими, фортепианными «мелочами», — хотя тут всё стало рассчитанней, не-импровизационней и, главное, поразительно более кратким.

Творческий процесс у А. Черепнина на протяжении десятилетий композиторской работы, безусловно, претерпевал изменения, эволюционировал: начиная со второй половины 20-х годов возрастает значение (место) рациональной технической работы. Всё же, как признаётся автор в приведенном дневниковом фрагменте 1975 года, основополагающие этапы и даже словесные значения остались, естественно, те же. В начале работы это — «зерна», «идеи», «материал», — в значительной мере синонимы, и их можно понимать либо как тематизм в традиционном смысле, либо как некий комплекс, несущий функцию тематизма. 8 сентября 1928 года — родителям, по приезде из Европы в Нью-Йорк, о работе над «Свадьбой Зобеиды», которая в разгаре: «*Как в прошлом году с симфонией, первый день приезда дал главный матерьял, так и нынче позавчера и вчера дали мне зерна матерьяла, который буду теперь разрабатывать*» (*P.S.S.*, далее там же).

В «хрониках» часто встречаются словесные «указания» самому себе, как сочинить еще не сочиненную музыку. Много их и в эскизах, причем «масштаб» задания может быть самым разным. В нотной тетради запись от 20 октября 1928 года (постоянное присутствие датировок в эскизах, придающее им характер дневника, — типичная черта): *«Основа для следующей оперы (постараться отчасти применить и в Зобеиде) 1. Мелодичность на ритме. 2. Разговорные пространства на развивающейся музыке. 3. Разговор на втыкаемых тематических нотах, например:*

для сохранения экспрессии — минимум в оркестре, максимум в голосе». «Задание» в эскизах большей частью бывает локальным: *«27. I. Когда Зобеида входит, то, перемежаясь с нервными ритмами в ударных, — струнные в 3 октавы, двух*[-] *или трехголосное пение с задержаниями»*. *«20. III. Когда Зобеида идет убиваться — только струнные»*. «Планирование» намного опережает сочинение. Задолго до конца эскизной стадии: *«Кончить оперу сольным инструментом»*. (Так он и поступил; приводим первые такты оркестрового вступления к опере и самые последние, чтобы обратить внимание на устойчивый комплекс ми мажоро-минора, сопоставив его с таковым же, заключающим Первую симфонию):

Иногда установка (замысел) может быть структурно-конструктивной, даже абстрактной. Дневниковая запись 15 февраля 1928 г.: *«Вчера вечером обдумывал принцип всей первой сцены (не первой картины, но только сцены, конечно) Зобеиды; выйдет очень сценично и занятно, но*

сочинять сейчас не приходится, т. к. еще нету никаких матерьялов. Но уже интересно, конечно, что принцип найден, т. е. прием; вопрос его исполнения, т. о., только вопрос терпения, техники и времени». Но если сочинение — вопрос техники и времени, то какова роль вдохновения? Последнее слово употребляет сам композитор 9 декабря 1927 года в письме к родителям: *«После ужина пописал в черновой эскиз квинтет, еще нету 2-й темы в 3-й части, и, увы, вдохновение не шипит покуда, после недельной работы всего 21 такт вырешен»*. На следующий день выражает намерение вникнуть в уже сочиненное, чтобы в недрах его найти импульс: *«Второй темы всё нет и нет. Буду сегодня коверкать первую, чтобы в ее элементах найти возможности противопоставления второй»*.

Но столь же постоянно присутствуют различные проявления спонтанности — и не только на начальных этапах. Дневниковая запись от 12 июля 1970 г.: *«Утром и днем с несколько большей энергией работал — третий день как вместо симфонии пишу матерьял для квинтета духовых, — и многие возможности в голову приходят»*.

Обращают на себя внимание медленные темпы работы. Дело тут, как можно подумать, не в недостатке таланта (известны случаи обильного и быстрого сочинительства вполне второстепенных авторов), а в характере, в требовательности к себе. Впрочем, не исключено, что безусловно высокоталантливые композиторы тоже сочиняли медленно; просто они не описывали и не хронометрировали свой творческий процесс.

Техника (точнее, ход, процесс) сочинения заметно зависит от жанра произведения. Процесс создания симфонии уже был прослежен. «Хроника» же «Зобеиды» изобилует размышлениями (и работой) над психологическими — сценическими — моментами. 20 октября 1928 г.: *«Наступает самое центральное место оперы, от удачного разрешения которого все зависит. Хотелось бы его сделать наиболее сильно и концентрированно [...] сцены теперь не разделенные, как было в начале акта, а переходящие одна в другую, постоянно нарастающие и ведущие вперед: Ганем с Зобеидой сначала любовно, затем ругательно, затем Шалнассар, Гюлистана, дикий оркестр, общая свалка и ссора, истерика Зобеиды как высший пункт и, наконец, холодный финал. Это огромное темпераментное нарастание следует обдумать наиболее нетемпераментно, хладнокровно, и только потом позволить себе разрешить план свободно...»*

Для понимания следующих текстов композитора вкратце обозначим сюжет этой забытой ранней пьесы фон Хофмансталя. Но еще до того позволим себе отвлечься и обратиться к — как ни странно — русским корням этой работы Черепнина. Александр Николаевич неоднократно признавался (в том числе самому драматургу) в своем юношеском увлечении «Свадьбой Зобеиды» — еще до эмиграции. В России 1900-х годов фон Хофмансталь был весьма популярен. В 1906 году вы-

шел отдельный том его пьес; вступительная статья (без подписи) привлекает внимание читателя к центральной для Хофмансталя теме отражения души человека — «чуткой, сложной, утонченной» — и отмечает характерную для ранних драм «сжатую и полную ритма форму»[8]. Отдельно — и неоднократно — издавалась «Свадьба Зобеиды»[9]. С огромным успехом шла она в 1907 и 1908 годах в театре В. Ф. Комиссаржевской, исполнявшей заглавную роль; режиссером был В. Э. Мейерхольд. Сведениями о посещении А. Черепниным спектакля мы не располагаем, слышать же об этом событии он мог безусловно.

Юная Зобеида, чтобы спасти разорившегося отца, выходит замуж за пожилого богатого Купца. Она признаётся жениху, что давно любит Ганэма, сына Шалнассара, но не может соединиться с ним, так как он тоже беден. Благородный Купец отпускает Зобеиду. Придя в дом Шалнассара, Зобеида убеждается, что была жестоко обманута: Ганэм и его отец богаты и ведут распутную жизнь. Оскорбленная этим, а также оказанным ей приемом, Зобеида возвращается в дом Купца и кончает жизнь самоубийством, бросившись с высокой башни. Последний диалог — объяснение в любви Купца и умирающей Зобеиды — сжатая финальная сцена, столь характерная для оперы XX века, будь то Прокофьев или Шёнберг; сцена гибели героини вызывает и более непосредственную ассоциацию с финалом «Огненного ангела» (эту прокофьевскую оперу Черепнин знать не мог): ритмическая пульсация — отсчет последних минут жизни, октавные «колокола»...

Еще одна запись (письмо к родителям, 27 февраля 1928 г.), которая представляется содержательной во многих отношениях: «*Думал и утром, и днем над характеристиками для Зобеиды и в результате еще прежних изысканий к вечеру очутился во владении достаточного матерьяла, чтобы ...иметь возможность приступить к его разработке в виде ответа Зобеиды в диалоге с Купцом, ее первой “речи” и первого короткого разговора. Это представляет теперь ближайшее задание, и если сделаю это в эту неделю, буду очень доволен. Если Купец по существу своего характера был скорее ровным и спокойным, — Зобеида безусловно противоположность: ее матерьял базируется весь на ритмике, и темы, к ней относящиеся, неровные и нервные.* [Так] *как я с такого рода музыкой имел мало общения (нечто похожее только во 2-й теме Магны Матер), то следует ожидать больших трудностей* [...] *Вместе с тем замечаю одно, что наполовину умышленно, наполовину инстинктивно возвращаюсь от музыки пространств к музыке “правды” — как бы идя в традицию русской оперы. Это еще оттого, что наслышался и навиделся я такой музыки пространств, которая представлялась целью в “Оль-Оль”, и убедился, что при “любви” к либретто и вере в него только один путь верный — это искать выражение психологии участников, но не строить им клетки, в которых эта психология оденется в нейтральную ей одежду. А* [так] *как “Свадь-*

бу Зобеиды" как либретто действительно люблю, ее участники мне близки, то мне вовсе не все равно, как то или иное слово будет сказано, и тот или иной мелодический рисунок в порядке музыкального развития не сможет здесь заменить правдивого драматического акцента, который скрывается в слове. И любя либретто, я его все время почитываю, — так позавчера нашел-таки место для балета, и, кажется, довольно удачно, т. к. часть балета пойдет под разговор».

И — последняя из многих — заметка в письме к отцу от 18 февраля того же года, интересная апелляцией к технике кинематографа и, одновременно, отвечающая склонности к сочинению фрагментами: «*Вчера весь день работал над Зобеидой; идея такова теперь — выбираю отдельные места, по психологии мне наиболее ясные, и реализую; и как в синематографических съемках, когда пользуются присутствием данного лица для взятия всех сцен, с ним связанных, — я сейчас занимаюсь Купцом и, облюбовав на первое время его первую речь к Зобеиде, речь скорее формальную, но очень интересную по психологии, думаю, что, пока не уясню себе вполне образ Зобеиды, буду работать над отдельными местами Купца*».

Небезразличны для характеристики типа и характера композитора его склонность (или несклонность) и механизмы одновременной работы над двумя (или несколькими) произведениями. А. Черепнин неоднократно отвечает и на этот вопрос. 26 июня 1927 г. — родителям (период Первой симфонии): «*Вчера приналег на скрипичную пьесу и после довольно продолжительных усилий кончил ее и принялся записывать. До ужина записал половину, после ужина не стал продолжать писанье, дабы немножко роялем позаняться* [...] [Сегодня] *скрипичную пьесу к завтраку записал, проиграл и остался доволен: во-первых, не куцая — 5 минут для пьесы немало ведь, — во-вторых, с хорошим развитием, в-третьих, певучая, в-четвертых, очень свободная в модуляциях и через это более разнообразная. Так что разыграв ее после завтрака, мог похлопать себя по животу и сказать: "теперь, Ал. Николаевич, вам уже будет пора приниматься за оркестровку. Другие скрипичные пьесы можете разрешать попутно, — т. к., видимо, эта манера, в которой матерьял для Impromptu копился целый месяц, приносит неплохие результаты, и более художественные, нежели нарочитая разработка". И когда есть большая работа по оркестровке, то такое неторопливое созидание малых пьес — лучшая рекреация и отдохновение.* [...] *Завтра с началом недельки начало будет и в партитуре*».

Сопоставление композиторских импульсов с отраженными в записях впечатлениями от «другой» музыки также характеризует ряд особенностей мышления и процесса; это происходило всегда, но зафиксированное, например, впечатление от «Турандот» Пуччини почти накануне

«Свадьбы Зобеиды», показывает, чтó откладывается в данном конкретном случае в «театрально-слуховой» копилке и затем отыгрывается. 27 февраля 1927 г. — родителям: *«Вечером премьера “Турандот”. Как музыка — там много занятного — очень много унисонов, импрессионистические приемы, масса остинато, но пение даже при сложных гармонических фонах всегда на гармонических нотах, и много для Пуччини нового. Мне лично понравилось: 1) Танцы сделаны под пение 3-х мандаринов, инсультирующих* (порицающих. — *Л. К.*) *эти танцы — эта сцена длится четверть часа — мандарины сидят не двигаясь, повествовательно ругаясь, — балет пляшет. Как прием это очень убедительно. 2) Ритмический аккомпанемент на речитативах. 3) Сцена начала третьего действия со смертью Лиу — девушки, любившей принца Калафа, отгадавшей загадки Турандот. Рядом с этим мне понравилось — употребление постоянное и хора, и голосов в чрезвычайно напряженных регистрах (трубы залезают до ми), то же и в оркестре (но оркестровка Альфано) и постоянные остинаты. Но либретто сделано совсем бесподобно, а по музыке фигура Пуччини с этой оперой приобретает характер трагический: человек, дошедший до величайшей популярности, хочет отказаться от всех атрибутов, сделавших ему эту популярность, и хочет показать себя главным образом музыкантом. Благодаря количеству унисонов, неровных ритмов, модуляциям на тон вниз и убедительным перекличкам хоров и голосов музыка “Турандот” очень грузинского характера. Между прочим, очень интересно, что очень многое Пуччини разрешает просто голосами, без аккомпанемента, что очень впечатлительно»*.

Впечатления (точнее, сведения совсем другого характера) также берутся на вооружение и включаются в композиторский процесс. Родителям — 13 мая 1927 г.: *«Из биографии Регера почерпнул, что незнакомство с великими мастерами kommt in den besten Familien vor — так на 35-м году жизни Регер впервые знакомится с партитурами Вагнера, несколько раньше с квартетами классиков и т. д. — потому этим я особенно энкуражирован: что ничего не поздно; и к пианизму своему решил сделать совсем новый подход, а именно: выучиться играть в ключах и научиться думать за роялем многоголосно, т. е. проделывать те комбинации, что я пишу на бумаге, иногда исписывая десятки страниц для нахождения одного какого-нибудь многоголосия, за роялем, это очень сохранит время»*. Суммарно такого рода сообщения, признания позволяют дальше проникнуть в пределы композиторской мастерской.

На характер творческого процесса проливает свет сложившийся индивидуальный понятийный аппарат и постоянно повторяющиеся слова: «идея», «матерьял», «сочинил», «написал» (различение), «пообдумывал», «записал обдуманное», «приналег», «поборол», «одолел» и т. д. Всё

это заслуживает отдельного изучения и, главное, сопоставления с художественным результатом и основными характеристиками стиля данного композитора. Почему он делает первичные записи на отдельных листочках? Не идет ли это от восприятия (внутренней оценки) их как фрагмента, который будет потом сопоставлен (составлен) с другим «кубиком» постройки, с другой «мимолётностью»? На такую мысль наводит и часто встречающееся понятие «скрепы»: многое сочинено, но еще отсутствуют «скрепы». Не характеризуют ли некоторые записи на этапе оркестровки отношение к последней как «раскраске» рисунка? Один из множества примеров — в письмах к родителям от 17 и 19 февраля 1927 г., работа над «Magna Mater»: уже готов эскиз, «*примусь за записыванье обдуманной оркестровки; удивительно, как эта пьеса в партитуре выигрывает, — многие швы оказываются светотенями и, подчеркнутые колоритом, получают свой формальный резон д'этр*».

Есть возможность отметить типологию этапов с точки зрения оформления текста: «листочки» с «матерьялом» и отчасти его разработкой (в связи с Первой симфонией упоминаются 200—300 страничек записей); «черновой эскиз» — как правило, фрагменты, затем целое, изложение двухстрочное; «чистовой эскиз» — произведение или его законченная часть, изложение двух-трехстрочное, иногда намечена инструментовка (тип particella); партитура с поправками и без. Термин «эскиз» мы употребляем вслед за автором.

Очень часто (несколько раз еще в Тифлисе!) на верхней нотной строчке или, реже, в других местах выписан звукоряд — тот вариант, который станет основой сочинения или его части: погружение в намеченный интонационный комплекс и «ограждение» пространства в рамках системы. К фортепиано он обращается на разных этапах сочинения: и в процессе «искания», и в качестве проверки.

Существенной, наконец, была проблема соотношения занятий композицией и пианистической работой. Из писем к родителям (октябрь 1928 г., период «Зобеиды»): «*Если дело сочинения изрядно замедлилось, то в деле рояля, несмотря на то, что я почти никогда не упражняюсь больше двух часов в день, я ощущаю первые результаты 3-недельной регулярной работы*»; «*Вчера я вам жаловался, мои милые, что композиция замедлилась, а рояль пошел получше, сегодня могу пожаловаться обратно — вчера голова была настолько завалена сценой с Зобеидой, что упражнялся очень невнимательно. Зато сцена сильно подвинулась...*» Чрезвычайная звуковая впечатлительность (чужая и своя музыка, своя музыка разных жанров и для разных составов) проявляется многократно и интересно для психолога.

Уже показанная рациональность композиторского труда — рациональность самой сути работы — сопровождается четким осмыслением труда как такового: хронометраж дня (сочинение — фортепиано — пере-

писка сочиненного и т. д.; иногда свыше десяти рабочих часов, причем зафиксировано для себя: понять, как уходит время).

Открыв дверь в свою рабочую комнату, Александр Черепнин щедро предоставил богатые материалы и будущим исследователям его творчества, и историкам русской музыки XX века.

Примечания

[1] А. Н. Черепнин — Г. М. Шнеерсону. 2 февраля 1965 г. // ГЦММК, ф. 375, № 963.

[2] *Шлёцер Б.* [Отзывы о книгах] Игорь Глебов. I — Римский-Корсаков. II — Скрябин. III — Чайковский. Изд. «Светозар». Пг.-Берлин, 1923 // Звено. Париж, 1923, № 3, 6, 4.

[3] *Tcherepnin A.* La percussion — est elle musicale? // L'Âge Nouveau, № 82,1955.

[4] *Tcherepnin A.* Let Underprivileged Instruments Play // Music Journal, 20, No. 1, 1962.

[5] ГЦММК, ф. 375, № 889.

[6] Там же, № 931, 940.

[7] См.: *Денисов Э.* О композиционном процессе // *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986; раздел «Что такое сочинение музыки», размышления о «границах музыки как искусства» в главе «Музыка и машины» замечательно корреспондируют с текстами А. Черепнина.

[8] *Гуго фон Гофмансталь.* Драмы. Смерть Тициана. Безумец и смерть. Женщина в окне. Авантюрист и певица / Пер. С. Орловского. М., 1896. С. XIV, XVIII.

[9] *Гуго фон Гофмансталь.* Свадьба Зобеиды: Драматический эскиз в 3-х картинах / Пер. в стихах О. Н. Чюминой. Изд. 2-е. Пьеса в этом переводе идет в театре В. Ф. Комиссаржевской. М.: В. Антик и К°., б. г. (Сер. «Универсальная библиотека», № 28).

РУССКИЙ КОМПОЗИТОР

Эта глава в чем-то неизбежно перекликается с главой «Воздух и хлеб эмиграции» и, во всяком случае, развивает и продолжает ее текст, при этом сосредоточиваясь на проблемах творчества Александра и (отчасти) Николая Черепниных.

Как остаются русским композитором за рубежом? Вот первый вопрос и первый раздел главы. В многочисленных аннотациях к изданиям и звукозаписям, интервью газетам, журналам и радио фигурирует характеристика А. Черепнина как «музыканта — гражданина мира», как композитора, принадлежащего многим странам и культурам. Монография В. Райха (раздел «Послесловие», кратко обозревающий географически-хронологические этапы жизни героя) заканчивается суждением об «универсальном гуманизме, связанном с ясным осознанием высокой миссии художника», дающем «право характеризовать Александра Черепнина эпитетом, который наиболее отчетливо указывает на осуществление всех его человеческих и художнических устремлений, он — Музыкальный гражданин мира!»[1]

Приведем (по *B. F.*) высказывание самого А. Черепнина, кажущееся близким по смыслу, но имеющее экзистенциальное наклонение:

«Русский композитор
Грузинский композитор
Композитор Парижской Школы
Китайский композитор
Американский композитор.
Что это, недостаток или преимущество?

Однажды я подсчитал, что в течение 21 года в период между двумя мировыми войнами два из них я провел на кораблях, поездах, на самолетах и в машинах. Мой дом был там, где находились мой стол и моя нотная тетрадь. Еще одни год странствий пришелся на период после второй мировой войны.

Я посетил примерно 40 стран, везде был как дома, но нигде не чувствовал себя дома. Мой единственный дом — это мой внутренний мир, который остается всё тем же и следует своему собственному пути развития».

Эти слова, ощущение странничества, «бездомности», погруженности в свой внутренний мир (что вообще присуще интровертам) были следствием эмиграции и, затем, долгих и далеких странствий. Что касается Вилли Райха, биографа и близкого друга, то, хотя он получал материалы «из первых рук», дневники, письма, статьи и многие, многие другие документы были для него не за «китайской» стеной, а за «русской»: языковой барьер! Не в полной мере мог быть им оценен «неокучкистский» генезис языка (системы) композитора (он говорит о мажоро-миноре вне «восточных» ладов). Практически не оцениваются, разве только в самом общем декларативном плане, фольклорные истоки ряда сочинений. Главное же, за пределами книги, вышедшей в 1970 году, остались последние годы жизни А. Черепнина, ознаменованные оживленной перепиской с соотечественниками, поездкой на родину и созданием двух хоровых циклов — народнопесенного и литургического.

Во многих из упомянутых эпистолярных текстов Черепнин определенно говорит о себе иначе, чем в предыдущем отрывке, — например: *«Хотя судьба моя сложилась так, что моя жизнь проходит за рубежом, хотя французы считают меня одним из композиторов Эколь де Пари, зарубежные грузины — грузинским композитором, китайцы — китайским, а теперь американцы — американским, я себя чувствую русским композитором — продолжаю думать по-русски и сочинять по-русски»*[2].

Подтвердить это суждение А. Черепнина, привлекая доступные отечественному биографу источники, в том числе относящиеся к Русскому Зарубежью в целом, — одна из задач книги.

...Генетическая память, историческая память, ностальгическая память. 3 июля 1927 г., родителям из Нью-Йорка, готовящегося к празднованию Дня независимости: *«Американцы пускают фейерверки и, главное, разрывают петарды, которые своим звуком, совершенно аналогичным выстрелам, так напоминают мне петербургские дни 1917 года и тифлисские 1921!»* (*P.S.S.*). 15 апреля того же года, на борту парохода «Majestic» из Европы: *«Сегодня, обожаечки мои милые, ведь Пасхальная суббота, — вспоминается мне, мои милые, как в Питере мы этот день проводили. Дивное было времечко: как сейчас помню большую серебряную раку в Александро-Невской Лавре — двухклиросную службу, и мы с тобой, папочка ты мой милый, и фигура дяди Коли, к нам пробирающаяся, и затем прогулка по кладбищу нас всех втроем. Хотелось бы очень мне, чтобы удалось нам еще там побывать и одну из будущих Пасхальных суббот так провести. Дай Бог!*

Сегодня читал в пароходной газете, что Ханькоуское правительство арестовало Бородина, так что, по-видимому, там большевикам конец приходит (М. М. Бородин с 1923 по 1927 год по приглашению Сунь Ятсена работал главным политическим советником ЦИК Гоминьдана. — *Л. К.*). *Может быть, и в Русланде когда-нибудь к лучшему*

переменится, и если не навсегда, то ежегодно на месяц-другой "сумеем" мы туда наезживать! И от таковых поездок туда столько возможностей выйти сможет: подумать только хотя бы о Публичной библиотеке со всеми возможными книгами, о библиотеке Певческой капеллы, о Петербургской консерваторской библиотеке — какой выбор огромный, какие возможности изысканий в родной отрасли и углубления национального дна! Очень я мечтаю, что когда-нибудь это сделается возможным».

Летом 1928 г. А. Черепнин побывал в странах Балтии. В бывшей Российской империи. Далее — из писем к родителям конца июля — начала августа (*P.S.S.*); Рига, Таллинн, Нарва, Гапсаль, Печора. «*Вчера весь день наслаждался русским пейзажем — деревушками, телегами, бабами в платочках, дорогами в лужах и девственным лесом. А в Риге так уж совсем Россией стало — на вокзале только и слышалась русская речь, у вокзала стояли петербургские извозчики* [...] *Так занятно чувствовать здесь реальность России и быть от Петербурга после 10 лет в 300 километрах!*». «*Русские церковки придают ландшафту более родной вид.* [...] *с высокой набережной дивный вид на Нарев и Иван-город*». «*Заходили в часовенку под дубом с чудотворной иконой и на кладбище северо-западной (Юденича) армии.* [...] *Такое соприкосновение с "родной землей" и очень отрадно, и ностальжийно, и наводит на очень много размышлений*». «*А по дороге из Печор был виден на берегу Великой Псков с белыми колокольнями и домами. Сердце так и ёкало быть после 10 лет в родном пейзаже. И не хотелось бы никогда и никуда из Изборска и уезжать, а просто сказать: "Ну вот и домой приехали"*».

Русский язык, русская среда и семья (родительская) в первую очередь. Для А. Черепнина, как и для других, существенной оставалась даже проблема орфографии. Реформу ее, хотя и назревавшую давно, но осуществленную уже при новом режиме, отторгали как правило. Бóльшая часть русских зарубежных газет и журналов придерживалась орфографии дореволюционной. В 1928 году Александр Черепнин, живя в США, решил приобрести пишущую машинку с русским шрифтом. «*Увы, — орфография оказалась большевицкой — недостает ять и твердого знака*» — сообщает он родителям 11 ноября. Машинка была возвращена для переделки, и уже 15-го в очередном письме читаем: «*Большевики изгнаны из моей пишущей машины*»; далее в старой орфографии напечатаны слова: ГНѢЗДО, ЗВѢЗДА, МІРЪ, ІИСУСЪ, ЧЕЛОВѢКЪ, РОССІЯ. «*Никогда я не думал, что эти буквы будут полны такой родной прелести*» (*P.S.S.*).

Вполне органично и успешно войдя в музыкальное сообщество разных стран, прежде всего Франции, А. Черепнин и по самоощущению, и по «фактам жизни», и по восприятию его музыки и личности окружающими, безусловно, остается русским музыкантом. Он продолжает уча-

ствовать в мероприятиях русской диаспоры. В 1927 году (в этой цитате из письма к родителям от 9 декабря очень интересно также самоопределение композитора): «*По просьбе Вальтера составил для Русской консерватории проект программы камерного концерта-лекции, тема: "Русская новая камерная музыка", и Вальтер мог бы говорить о развитии камерного стиля в русской музыке и о ее трех направлениях: эмоциональном (Мясковский), искания нового (Прокофьев) и формальном (я)*» (*P.S.S.*). Этот концерт состоялся, он упомянут в главе об эмиграции. И в 1958 году — сообщение: «Последней работой А. Черепнина является его Четвертая симфония ми минор для большого оркестра. Беляевский совет, ознакомившись с симфонией, присудил А. Черепнину Глинкинскую премию. Первое исполнение новой русской зарубежной симфонии состоится в предстоящем сезоне в г. Бостоне под управлением Шарля Мюнша. Последняя премия Глинки была присуждена композитору Николаю Метнеру, недавно умершему в Лондоне»[3]. Работавший в оперном театре Брно выходец из России Феодор Айваз, постановщик оперы Черепнина и других русских опер (в постановке «Князя Игоря» и «Сказания о невидимом граде Китеже» ему помогал Н. Н. Черепнин) писал последнему, прося прислать для венской скрипачки Лилли Зибер ноты концерта Глазунова и сонаты А. Черепнина: «ведь Вы, Ваш сын, г. Глазунов, Рахманинов, Стравинский являетесь для нас олицетворением той русской культуры, которую мы все так любили всегда, а за границей начинают узнавать и любить теперь» (*P.S.S.*).

Александр Черепнин не оставил в эмиграции музыкально-критическую работу. И здесь необходимо сказать о музыкальной критике Русского Зарубежья, — «слово о музыке» играло большую роль в этой культуре. Интересно, что много писали композиторы. А. Лурье опубликовал книгу о С. Кусевицком и большое количество статей, — в том, вышедший в Париже в год смерти автора (1966), вошли лишь некоторые; В. Дукельский писал о Дягилеве, Прокофьеве, Кусевицком; Н. Набоков оставил не только мемуарную книгу, но и немало статей. Вообще, русская периодика в странах рассеяния поражает и количественно, и качественно. В каталоге за период с марта 1917 по 1940 год значится 1.117 газет, журналов, альманахов, бюллетеней, еженедельников, периодических сборников и др.[4] Специальных музыкальных было немного, больше — художественно-музыкально-театральных. Но, что самое важное, музыке неизменно уделялось большое место в ежедневных, самых популярных газетах. Блестяще писали о музыке А. Амфитеатров и В. Пастухов («Сегодня», Рига) Г. Ловцкий («Руль», Берлин), В. Светлов и Л. Львов («Возрождение», «Россия и славянство», Париж), десятки других крупных авторов. Некоторых — Л. Сабанеева, Б. Шлёцера, В. Вальтера, Вл. Поля — мы цитировали в предыдущих главах. Значительное, заслуживающее всяческого внимания собрание газетных вырезок по музыкальному искусству находится в архивном фонде Союза ревнителей

чистоты русского языка (Белград)[5]. Оттуда мы почерпнули некоторые тексты А. Черепнина; другие — из газет, имеющихся в отделе Русского Зарубежья РГБ. Публикации Черепнина не так обильны, как в тифлисские годы, но важно отметить в этой главе связь композитора с русской прессой.

Чаще всего он печатался в парижских «Последних новостях». Его статьи конца 30-х годов отражают тот поворот к простоте от, условно говоря, авангардных устремлений, от эксперимента, от заданностей и усложненностей техники, который заметен в его музыке, описан им самим в «Автобиографии» и в других текстах. «Музыкальные заметки» (дата, к сожалению, отсутствует, но материал по местоположению в тетрадях относится к 1938—1939 годам) содержат обзор серий концертов ассоциаций Падлу и Ламурё, Национального и Концертного обществ, причем основное внимание уделяется музыке новой: «В программах многих концертов произведения современных композиторов занимали значительное место [...] Мне кажется, можно признать, что доминирующая тенденция современного музыкального творчества более клонится к созданию серьезного, настоящего, чем к исканию нового, невиданного. “Героический” период современной музыки прошел [...] удавшиеся эксперименты стали общепризнанными, классированными и во многих случаях служат опорой незаметно возникающей традиции. Вместе с тем, сегодняшний день оказывается особенно благоприятным для воздания должного тому, что в свое время, во время борьбы за новое, прошло незамеченным. И как-то ясно ощущаешь, что все то, что когда-либо было сделано (или теперь делается) с талантом, с истинным творческим темпераментом, оказывается жизнеспособным, независимо от того, в каком стиле талант композитора являет свое выражение». Далее рецензент останавливается на отдельных произведениях М. Руссо, А. Барро, Ролана Мануэля, Ж. Ибера.

В небольшой заметке «Русская музыка в концертах Ламурё» находим и штрих бытия русской музыки в Париже, и неутраченность живого восприятия «своего, родного»: «...в программу воскресного концерта была включена редко исполняемая увертюра “Русь” Балакирева, сочиненная в 1862 году на открытие в Новгороде памятника тысячелетию России. Композитор имел целью представить в музыке три элемента русской народной эволюции: язычество, московское княжество и вечевое начало. Музыкальным материалом послужили темы народных песен, собранных самим же Балакиревым. Нам дорого в этом произведении стремление к выражению своего родного, проявление того направления, которое создало национальную русскую школу». Без колебаний отождествляя «русскую школу» с «Могучей кучкой», что и неудивительно, Черепнин здесь же проницательно и искренне говорит о Чайковском (исполнялась его Шестая, дирижер Ж. Биго): «Если, слушая сегодня Балакирева, как-то невольно слушаешь его в исторической перспективе,

то, слушая Чайковского, забываешь обо всяких предпосылках, — настолько силен его творческий гений, настолько сегодня — и именно, может быть, сегодня — ощущается потребность приобщиться к тому миру мелодического звучания, в который нас вводят его творения»[6].

Наконец, в еще одной — достаточно пространной — «Музыкальной заметке» отметим отзыв о музыкантах Русского Зарубежья. Открывается же статья одной из излюбленных — неоднократно по разным поводам высказываемой — мыслью: «Чем национальнее произведение музыкального искусства, тем интернациональнее его значение. Русская музыка сделалась только тогда предметом музыкального экспорта, когда русские композиторы осознали свою родную стихию и увидели в ней основу для своего творчества». Достаточно общепринятая мысль, но важная в устах музыканта, которого склонны называть «музыкантом — гражданином мира». Далее А. Черепнин характеризует своего младшего русского собрата — Игоря Маркевича, которого мы немного знаем в качестве дирижера и совсем не знаем как автора многочисленных произведений; говоря о новом сочинении — симфонии «Le nouvel Âge» — Черепнин заключает: «Выросший в эмиграции Маркевич творит глубокую, правдивую и — всё ту же постоянно обновляющуюся — русскую музыку»[7].

Процитируем в завершение статью А. Черепнина «Концерт С. В. Рахманинова», предварив ее биографическим эпизодом из числа представленных *B. F.*: в первые парижские годы — Черепнин вспоминал об этом с чувством стыда и неловкости — он ... уклонился от просьбы представить Рахманинова в концерте русских композиторов, в котором они оба должны были играть: таким устарелым казался молодому «новатору» великий мастер. Теперь, спустя много лет, сорокалетний Черепнин начинает статью словами, важными для всей нашей темы:

«Случилось так, что всё то, что было в дореволюционной России художественно крупного и сильного, нашло продолжение своего пути вне России. Почти все произведения Стравинского были написаны во Франции, лучшая часть творчества Прокофьева относится к его парижскому периоду, наиболее национальные произведения Н. Н. Черепнина созданы в эмиграции, в эмиграции же живут и творят Акименко, Гречанинов, Метнер, Гартман, Поль, а могилы последних представителей национальной русской школы Ляпунова и Глазунова совместно с могилой Дягилева... делаются святынями русской эмиграции. Заметим еще, что эмигрировало именно то, что было наиболее национальным, и что сам факт эмиграции не только не нарушил, а еще более выявил национальное направление эмигрировавших композиторов. С. В. Рахманинов — прежде всего великий ***русский*** артист; где бы он ни жил, сколько бы наций ни считали его своим, то, что он делает, навсегда останется достоянием русской музыки, русской культуры, русских людей»[8].

Не станем опровергать неточности-несправедливости, касающиеся Стравинского и Прокофьева; важно узнать мысли А. Черепнина о рус-

ских композиторах, за рубежом остающихся русскими, и даже «еще более» русскими, и остающихся «достоянием русской музыки» «навсегда». Это ведь и о себе.

Музыкально-критическая деятельность не заняла заметного места в жизни Черепнина, но «слово о музыке» в его профессиональных планах фигурирует нередко. 3 июня 1927 г. — родителям в Париж из Нью-Йорка: «... *я думаю, что к моей двойной деятельности — пианистической и композиторской — недурно, чтобы прибавилась и третья — писательство по музыкальным и эстетическим и историко-музыкальным темам. Книжечек у меня подобралось довольно, чтобы сделаться "спецом" по истории русской музыки, а по вопросам техники и идеологии композиторства и эстетическим принципам достаточно много передумано и продумано. При таких условиях эта третья сторона моих возможностей во многом может направить мою деятельность по бóлее серьезному руслу, нежели давание реситалей, и с композиторством еще более вяжется, нежели исполнительство*» (*P.S.S.*).

Склонность к «писательству», постоянно являемая в дневниках и письмах, в регулярную работу не вылилась, а вот «спецом по истории русской музыки» А. Черепнин однажды выступил, подготовив «Антологию русской музыки» — хрестоматию, содержащую 80 примеров музыки доглинкинской эпохи, начиная с народно- и церковно-певческих образцов[9]. Хрестоматия была, к сожалению, издана спустя много лет после создания; но и в середине 60-х годов она дала западному читателю достаточно много нового о русской музыке старых периодов (один экземпляр был подарен автором Музею им. Глинки во время его визита в СССР). В «Антологии» использованы работы Н. Ф. Финдейзена, Обиходы и другие певческие книги Синодального издания, былины Кирши Данилова, «Пещное действо» (по реставрации А. Д. Кастальского) и т. д. В одном из писем к В. М. Беляеву (7 апреля 1966 г.) автор рассказывает: «*Недавно, в издательстве Беляева, в Бонне вышла в свет моя Антология русской музыки в 80 примерах с моими комментариями от начальных источников до начала 19-го века. Я сдал этот труд издательству в 1938 году. Только после войны начались хлопоты о переводе и только теперь, 28 лет после написания, книжка появилась в печати. Предполагаю, что ты получил экземпляр, который я попросил издательство тебе послать. Буду очень интересоваться твоим мнением. Моими источниками были начиная с книг Разумовского и Мезенца всякие церковные книги, разные монографии, кое-что нашел в итальянских библиотеках в Ливорно и Болонье, кое-что там и сям в Европе, из советских книг мне были в то время известны только История русской музыки Финдейзена и История культовой музыки Преображенского. С тех пор в советской литературе появилось много великолепных трудов с примерами по истории русской музыки всех эпох, некоторые из которых я*

смог приобрести. Так что если бы я сейчас принялся за подобный труд, у меня было бы обилие ценных примеров. Но этого, к сожалению, я не имел в 1938-м году и должен был ограничиться тем, что было тогда в моем распоряжении. За границей русскую музыку, начиная с Глинки, знают и любят, о периоде же до Глинки знают больше понаслышке. Оттого я и ограничил в свое время мой труд периодом до Глинки, и даже теперь, при всей своей ограниченности и, вероятно, недочетах, благодаря приведенным примерам, он поможет пролить свет на прошлое русской музыки заграничному читателю, являясь первым трудом подобного рода, дающим примеры, а не просто рассказ (на английском и немецком языках)»[10].

А. Черепнин-пианист постоянно выступал в качестве пропагандиста русской музыки. Он, собственно, для своего репертуара сделал, еще в начале 20-х годов, аранжировки для фортепиано хоровых сочинений композиторов XVIII века — Бортнянского, Березовского, Дегтярева; в его редакции были изданы и им исполнялись пьесы Глинки, Бородина, Лядова, других. Очень часто играл пьесы отца, особенно из «Азбуки». Это постоянно держало его слух в «ауре» русской музыкальной интонационности. В конце жизни он записал с Б. Христовым две пластинки русских романсов Бородина и Балакирева, выступал и записывался с Н. Геддой. Всё же чаще всего он играл собственную музыку.

Важнейшим моментом и способом национальной самоидентификации (и, соответственно, идентификации) оставались тексты и сюжеты вокальных и сценических произведений, о чем уже отчасти упоминалось в связи с операми Н. Н. Черепнина. Добавим, что последний также оркестровал оперу Соколовского «Мельник — колдун, обманщик и сват» (прозвучала в Париже в 1929 году, — вероятно, первое знакомство зарубежной публики с русской оперой XVIII века), осуществил редакцию, дописав много новой музыки, «Сорочинской ярмарки» Мусоргского (потом по его стопам пошел Александр, досочинив и оркестровав «Женитьбу»). Артур Лурье, в России опубликовавший вокальные пьесы на стихи Пушкина, Маяковского, Кузмина, Ахматовой, остался верен этим авторам и в своей «другой» жизни. В 1935 году он написал двухактную оперу «Пир во время чумы» по маленькой трагедии Пушкина, поставленную в Париже, а почти четверть века спустя — трехактную «Арап Петра Великого» (не опубликована и не поставлена). Но и композиторы, совсем детьми или подростками покинувшие Россию, не отрывались от русских тем, сюжетов, текстов. Н. Набоков получил известность благодаря балету-оратории «Ода» (по оде Ломоносова «Вечернее размышление»), поставленному Дягилевым в 1928 году; спустя двадцать лет он создал элегию «Возвращение Пушкина», оперу «Смерть Распутина», Пять поэм для голоса с оркестром на стихи Ахматовой, четыре поэмы на стихи Пастернака из «Доктора Живаго». Вл. Дукельский взял для своей оперы сюжет пушкинской «Барышни-крестьянки».

Особенно тесной была связь с поэзией «серебряного века». И потому, что поэзия занимала выдающееся место в культуре этой эпохи, и потому, что именно эта эпоха взрастила работавших в эмиграции композиторов. Уже тифлисские годы, как мы помним, принесли много романсов А. Черепнина на стихи С. Городецкого. А четверть века спустя он обратился к поэзии Александра Блока. Но об этом очень хочется рассказать словами Юрия Анненкова — участника выставок «Мира искусства», театрального художника, декоратора (а однажды — режиссера «Женитьбы» Мусоргского — А. Черепнина), книжного графика. Иллюстрациями Ю. Анненкова к «Двенадцати» Блока был поражен и восхищен сам автор поэмы — это признанная классика.

В 1960-е годы Ю. Анненков, талантливый эссеист и прозаик, выпустил двухтомник мемуаров: «Дневник моих встреч: Цикл трагедий». В качестве одного из эпиграфов к т. I он взял строки из стихотворения эмигрантского поэта Николая Оцупа: «Конкорд и Елисейские Поля, / А в памяти Садовая и Невский, / Над Блоком петербургская земля, / Над всеми странами Толстой и Достоевский. [...] Душой присутствуя и там и здесь, / Российский эмигрант умрет не весь, / На родине его любить потомок будет / И Запад своего метека не забудет». Целая глава в этом томе посвящена А. Блоку. И вот ее последние строки: «В 1945 году композитор Александр Черепнин написал для камерного оркестра в несколько инструментов музыку на слова "Двенадцати" Блока. Я впервые слушал ее в 1947 году, в Париже, во время музыкального фестиваля Черепнина. Знаменитый актер Пьер Брассёр читал поэму, переведенную на французский язык Габриэлем Арутом. Во второй раз я присутствовал при исполнении этого музыкального оформления блоковской поэмы осенью 1960-го года в концертном зале Гаво. Чтецом был Поль-Эмиль Дейбер. Поэма нашла свое звуковое выражение, музыкальный фон, музыкальную глубину. "Музыку" с большой буквы»[11]. Знаменитое высказвание Блока — призыв «слушать музыку революции» — было неожиданным образом воплощено А. Черепниным: в ритмах и интонациях поэмы он услышал, иногда разгадал, подлинные песни той поры и включил их в ткань своего произведения.

Поскольку Александр был необыкновенно близок с отцом и всегда был знаком с его творческими работами и планами — что не могло не отражаться, пусть опосредованно, и в его музыкальном мире, — познакомим читателя с некоторыми интересными неопубликованными материалами, сохранившимися в архиве, а также с избранными газетными откликами, которые также сегодня никому не известны. Владимир Иванович Бельский, постоянный сотрудник Н. А. Римского-Корсакова, либреттист «Сказки о царе Салтане», «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии», «Золотого Петушка», получил, вероятно, в начале апреля 1925 года в Загребе письмо от Н. Н. Черепнина, интересовавшегося его делами (архив Бельского не известен или не сохранился; он

умер в Германии уже после второй мировой войны, в 1946 году). 10 апреля он отвечал на это «неожиданное» послание: «Оно точно отворило мне окно в милое прошлое. Я снова видел [Вас] за роялем и дирижером, слушал снова Вашу звенящую музыку, — от изящного Павильона Армиды до Сказки о рыбаке и рыбке, которая, по-моему, относится уже к вершинам русской музыки, Вашу церковную музыку, Вашу последнюю “прерафаэлитскую” литургию, опять слышал Ваш тихий и скромный разговор о великих стремлениях и высокомерных замыслах. Вспоминаю Ваши намерения написать оперу на русский эсхатологический сюжет». В. И. Бельский благодарит Николая Николаевича за заботу о его авторских правах: «Как бы ни был скуден гонорар, он здесь в моей эмигрантской жизни сослужил бы мне службу, но это едва ли достижимо. Сошлюсь на “Золотого петушка”, которого дают или давали в Берлине, Антверпене, Нью-Йорке, но никто не считал себя обязанным платить что-либо бесправному эмигранту [...] удручен разлукой с культурным миром и друзьями и только и мечтаю какою угодно ценою перебраться хоть в другое место, если нельзя еще в Россию, и прежде всего в Париж» (*P.S.S.* Разве не долг наш опубликовать в России, когда уже можно, хотя бы строки его писем?..)

Следующее письмо Бельского, сохранившееся в архиве Черепниных, — от 6 августа 1925 г. (и как жаль, что мы не знаем черепнинского! Судя по ответу, Н. Н. предпринял хлопоты по поводу авторских прав Бельского, и они увенчались впоследствии успехом): «Всё, что Вы сообщили о себе, еще повышает мой интерес к Вам как к композитору. Ваше увлечение грузинской народной музыкой я от души разделяю. Я всегда питал какое-то романтическое пристрастие к этому прадревнему народу, а то, что мне пришлось слышать самому в Гурии и Аджарии, меня очень к этому поощрило. Ваш религиозно-народный уклон музыки тоже роднит Ваше звукосозерцание с моим. Намеченное Вами Хождение Богородицы — дивно трогательная поэма, сочувствую и Вашему тяготению к Лескову [...] Поработал бы с Вами и для Вас с увлечением и с полным доверием, но не могу смотреть оптимистически на условия этого сотрудничества. Чтобы поэту и музыканту сотрудничать плодотворно, надо настроиться совершенно в унисон, чтобы все намерения Ваши были моими и мои Вашими [...], а как мы это осуществим, сидя в разных углах Европы. К тому же здесь я лишен всяких материалов [...]». По приглашению Черепниных В. И. Бельский побывал у них в Париже, и речь шла уже не только о либретто для старшего Черепнина, но и для младшего. 1 сентября 1926 г.: «...вспоминать моих дорогих парижских друзей, их домашний уют, сердечную ласку радушной хозяйки, широкие дружеские объятия хозяина, равно как и пышные музыкальные излучения Вашего дома, мне удается каждую свободную минуту... думаю о постройке опер для Черепниных, причем, должен сказать, больше думал для отца, а больше подвинулся в работе для сына:

задача проще». Из дальнейшей переписки выясняется, что для Александра Черепнина «окончание Посадника вполне соображено, и если эта драма его по-прежнему интересует, то после отца поработаю и для сына». Этот неизвестный нам план не осуществился, как не состоялось и сотрудничество с Н. Н. Черепниным над оперой «Час воли Божией» по Лескову, — а это могло стать продолжением линии «Китежа»: «Несмотря на постылую службу, я постоянно работаю над “Часом воли Божией” [...] Вы, конечно, обратили внимание на поразившее теперь меня самого сходство положения встречи Разлюляя с “чистой жалостницей” и встречи Княжича с Февронией [...] Сходство это мне весьма по душе, и я бы желал прямо и назвать в нашем представлении деву Февронию с соответствующей обрисовкой в словах и с музыкальной цитатой из “Китежа” в оркестровой характеристике...» Сотрудничество Черепниных с Бельским не состоялось.

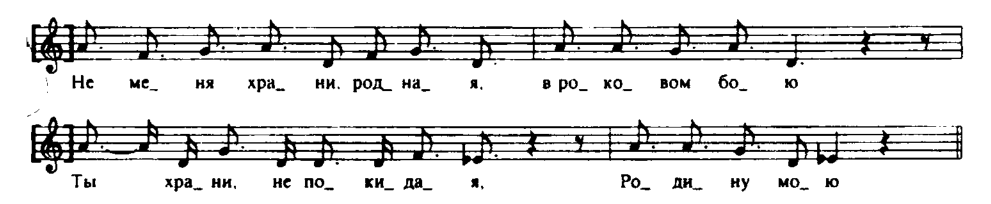
Поиски же Александра Черепнина в сфере «русских» либретто были постоянны и неотделимы от круга чтения. Некоторые из «книжных» упоминаний (письма к родителям,дневники. *P.S.S.*): «*Почитал русскую историю*»; «*Купил в Ницце томик “Русской старины”, томик Костомарова да прозу Лермонтова*»; «Рославлев» Загоскина — «*психология больно неглубокая*»; «*купил полные собрания сочинений Писемского и Лажечникова*»; «*на ночь читал Гоголя*». Упоминаемые в других записях факты приобретения книг и чтения Пушкина и о Пушкине, Достоевского, других классиков (в основном — то, что знал, помнил, «увез оттуда») многочисленны. Целеустремленно собиралась русская библиотека, и забота о ее сохранении владела Черепниным накануне конца.

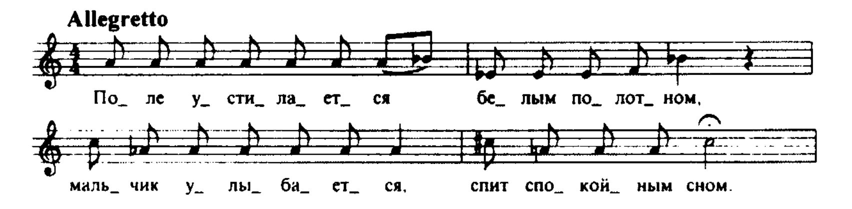
Некоторые развернутые записи: «*вчера еще читал Сахарова, наслаждаясь языком; кончил Астрономию, начал читать Обозрение иконописания в России — Ровинского. Эта последняя книга очень поучительна и научила бы, конечно, распознавать хотя бы приблизительно иконы — если бы я только мог видеть характерные образцы, о которых он говорит. А образцы — в русских церквах, музеях и собраниях! Так что еще раз, как и в старой русской музыке, наталкиваюсь на то, что извне ничего нельзя познать, ничему научиться — нужно быть “там”...*» (это запись на пароходе 31 августа 1928 г., к родителям).

22 января 1928 г.: «*...пред сном почитал Радищева. Мне кажется, что* [...] *нам XVIII век ближе XIX-го ... другие, более цельные, более сидящие на своем стуле люди. В XIX веке стул уже начинал трещать, а в XX-м мы уже очутились на другом — стульчаке.* [...] *Чтение Радищева, стоящего на рубеже, так сказать, этих веков, меня куда более ласкает и интересует, нежели лежащие рядом 8 томиков Майкова*». Историческое прошлое России как оперное задание неоднократно возникает в замыслах А. Черепнина. Из СССР ему прислали — возможно, по его просьбе — новый роман А. Чапыгина «Разин Степан» (этот роман, одобренный Горьким, считался долгое время вершиной со-

ветской исторической романистики). В письме от 13 июня 1928 г.: «*Читал Лажечникова и “Стеньку Разина” Чапыгина.* [...] *“Стенька” продолжает меня возмущать своей большевицкой окраской: Москва, хоть и самодержавная, несла в XVII веке культуру и единение, панегирик же, который воздает Чапыгин некультурному темному началу казачества и народных масс, в высшей степени нелеп и меня коробит: победи эти массы, а не Москва и самодержавие, — Чапыгин, вероятно бы, не только не знал теперь грамоте, но жил бы в лесах и питался бы травами да сырой медвежатиной. Идея государства, когда она имеет в виду достижение высшего культурного уровня или внутренней сплоченности, всегда выше идеи некультурной разнузданности, и чихать на Москву XVII века значит чихать на то, что подготовило существование Российского государства как государства. Если это [было бы] простительно какому-нибудь Демьяну Бедному, оставшемуся в стороне от культурного уровня страны, то Чапыгину следовало бы много подумать, раньше чем вбивать колья в историю...*» (*P.S.S.*). Роман как возможная основа либретто был отставлен.

В качестве продолжателя традиций «кучки» (по нашему определению, «неокучкиста») А. Черепнин не мог не быть обращенным к фольклору, причем новое отношение к фольклору, явленное Стравинским, было ему известно с юных лет; об этом уже говорилось в начальных главах.

Вероятно, первое (во всяком случае, из доступных нам сегодня) отражение черт народной песенности (именно отражение) находим в вокальной сюите для тенора с оркестром на слова С. Городецкого «Четырнадцатый год» (партитура, автограф; *P.S.S.*), не упоминаемой в биографиях, библио- и нотографиях. В сюите две части: «Молитва воина» и «Солдатка». Дата — «август 1916». Это Петроград, первая мировая война, автору 17 лет, он еще не поступил в консерваторию. Большой оркестр: тромбоны, контрафагот, там-там, фортепиано. Обратим внимание на очень близкую к народной ритмизацию (силлабический стих, 8 + 5) т. 3—6:

Ровно так же, только с удвоением строк, ритмизована, например, у Бородина ария князя Галицкого («Кабы мне дождаться чести..! Я б не стал тужить») или подлинная народная песня («Пошла Маша за грибами... Сбоку кузовок»).

Именно ритмизация, встречающаяся в народной песне (7 + 5), придает русский характер теме второй части, хотя ладовые устои тут не терцово-квартовые.

Попутно отметим относящуюся к этому же времени, также на слова С. Городецкого, также связанную с темой войны вокальную пьесу «У Казанской» (автограф; *P.S.S.*):

Lento

p ppp

У Ка_ зан_ ской Божь_ ей Ма_ те_ ри ти_ хо теп_ лят_ ся ог_ ни

Пустые квинты вызывают ассоциацию с родственным приемом, много лет спустя примененным Прокофьевым в «русском» «Диком Поле» (в «Александре Невском»).

В трактате «Основные элементы моего музыкального языка» отдельный, 9-й раздел посвящен «Использованию фольклорного материала»; перечислены произведения, в которых использован народнопесенный материал, отчасти литургические песнопения. Список русских, грузинских, армянских, татарских, чешских, китайских, японских песен, танцев, отдельных тем весьма обширен. В 10-м разделе («Некоторые дополнительные соображения»), а также в «Краткой автобиографии» проб-

лема фольклора рассмотрена с теоретической точки зрения и, главное, в связи с эволюцией собственного творчества. Мысли были выношенные, отложившиеся в формулах, умозаключениях и поэтому повторяющиеся неоднократно. Близко к указанным текстам излагает их А. Черепнин в уже цитированном письме к В. М. Беляеву от 7 апреля 1966 г.: «*Начинаю с поздравления развитию твоей деятельности, принесшей тебе международное признание, и с благодарности за присланную тобой твою статью о народной музыке и истории музыки, появившуюся в венгерском музыкологическом журнале. Я тоже много занимался фольклором: арабским, китайским, японским, далматским и конечно русским и грузинским, и считаю “лечение” фольклором лучшим средством против заумного абстракта. На мой взгляд, изучение фольклора так же важно для композитора, как изучение анатомии человеческого тела для художника. Линии человеческого тела — линии жизни, живущая веками народная песнь — линия жизни музыки. Фольклор для музыканта — настоящий источник “живой воды”, вдохновляющей, здоровой, могущей служить основой молодому композитору, способной воскресить силы композитору, погибшему в тенетах абстрактных теорий*».

И в «Автобиографии», и в теоретическом опусе А. Черепнин определенно связывает начало этапа «лечения фольклором», во-первых, с концом 20-х годов и, во-вторых, с идеями евразийства. Тема (и термин) весьма сложны и многоплановы, связаны с философским движением и трудами Л. П. Карсавина, Н. С. Трубецкого, с деятельностью П. П. Сувчинского и других. Насколько можно судить, с евразийским движением и его представителями А. Н. Черепнин связан не был, и если он говорит о своем мировосприятии как евразийском, о России как евразийской стране, то имеется в виду скорее определенная самоидентификация как личности и художника. Прослеживая художественную биографию музыканта, влияние на него «русской музыки о Востоке» («кучка»), затем «скифства» (Прокофьев), Стравинского, а главное, сложение индивидуального музыкального языка, в котором сплавилось столь многое, в том числе разнообразное «восточное», в этом убеждаешься. Весьма интересна в этом контексте недавняя и уже многими по достоинству высоко оцененная книга Р. Тарускина о Стравинском, в которой проблема «евразийства» композитора рассмотрена глубоко и подробно[12].

С точки зрения созревания, последовательного формулирования и обнародования взглядов А. Черепнина привлекает внимание большая статья, посвященная ему в солидном журнале «Deutsche Musik-Zeitung», целиком опирающаяся на высказывания и разъяснения самого композитора. Время публикации (1933), достоверная принадлежность как концепции в целом, так и многих текстов А. Черепнину — всё это сделало предпочтительной публикацию большого фрагмента статьи как документа эпохи и характеристики музыканта.

«Что касается музыкального языка Черепнина, то нужно помнить о глубоком отражении в его характере крови и характера русского народа, сыном которого является и хочет быть Черепнин. Он уже раньше однажды высказал мысль, которая для нас, немцев, теперь стала обычной: "То, что возникло на твердой почве национальной, этнической идентичности, одновременно имеет величайшее право на большее международное признание. Каждый должен говорить на своем языке и привлекать к культуре, к кругу которой он принадлежит от природы".

Современная Россия, в этническом отношении принадлежащая к славянству, определяется как коренное население европейского типа, к которому добавились азиатские элементы из-за вторжения монголов и трехсотлетнего их господства. Монголы, как нация победителей, переплавили многоплеменные славянские элементы в единое русское государство, которое сегодня охватывает европейские и азиатские области... [...] Популярнейшие русские произведения даже тех русских, которые кажутся совершенно славянскими, содержат большой процент азиатского духа. "Шехеразада" Римского-Корсакова, "Половецкие пляски" из "Князя Игоря" Бородина, "Исламей" и "Тамара" Балакирева типичны в этом отношении. Именно благодаря их двойственному лицу — наполовину европейскому, наполовину азиатскому — они нашли всеобщее признание в России. Так и Черепнин считает, что синтез Европы и Азии является идеалом и подлинной сущностью русской музыки; и тогда понятно, что он обозначил как "Euroasisches Heft I" ("Евразийская тетрадь I") свой недавно изданный берлинским издательством Бенно Балана дуэт для скрипки и виолончели, в котором он пытается применить это соединение музыкальных стилей Европы и Азии. Россия для него Евразия, и раздумья о сути русского национального характера, а также восприятие голоса крови и попытка по-своему осмыслить инстинктивно созданное — всё это укрепило Черепнина в его убеждении, что он как русский должен в искусстве выполнить "евразийскую миссию". Если анализировать музыку Черепнина, непривычное очарование которой, однако, подчинено правилам, то приходишь к особым техническим выводам в области образования мелодии (благодаря особому звукоряду, ритмическим элементам и элементам голосоведения)».

Далее довольно подробно излагается и анализируется язык музыки Черепнина; особо отмечаются «смешения Moll-Dur, которые существуют в восточной мелодике и не должны рассматриваться как теоретически-спекулятивно сконструированные Черепниным» и точки соприкосновения его полифонической техники со «старым полифоническим искусством» [...] «Вряд ли стоит подчеркивать, что технические элементы музыки Черепнина не есть мертвая игра и конструирование, а живая интуиция, поскольку эти вещи должны иметь для искусства убедительную ценность и являются не руководством для творчества, а выводом из создан-

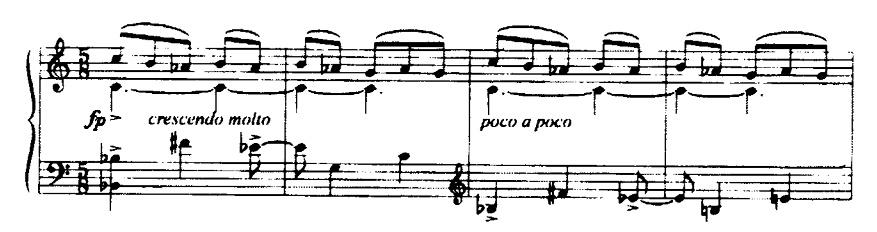
ного, не рецептами, а аналитическими познаниями, которые дают лишь дополнительную уверенность во внутренних закономерностях того, что создано благодаря внушению и диктату крови и расы. Этим объясняются многие странности в музыкальном языке композитора, который, тем не менее, всегда приковывает внимание [...]

Нет сомнения, что через всё творчество Черепнина проходит единая линия, которая всегда была признаком сильного художественного явления. Нет сомнения, что мы ощущаем эту линию не как немецкую (перед этим характеризовалась «Свадьба Зобеиды». — *Л. К.*), а именно как русскую. Но эта "русскость" не имеет ничего общего с сегодняшней большевистской Россией, а скорее напоминает о глубокой народной связи музыканта с Мусоргским, о несколько пассивном христианстве Толстого, о неприкрыто изображающей мир манере Достоевского, — это чтобы дать понять читателю на знакомых примерах и сделать сравнение. Но, конечно, переживать музыку можно только слушая ее. Но слушать ее — это тоже переживание»[13].

Во времена только что названных Достоевского и Мусоргского «евразийство» как термин, как система понятий еще не существовало, но ментальность русских тяготела к нему «в ощущении» (вспомним из «Дневника писателя» Достоевского: «В Азии наше спасение»). Это тяготение, как мы знаем из многих фактов художественной культуры, усилилось в эпоху «серебряного века». Приведем строки из неопубликованного дневника другого, совсем не близкого Черепнину композитора, но тоже укорененного в «серебряном веке» — А. Лурье: «Ночью читал Хлебникова. Нахлынули на меня юношеские воспоминания и повеяло опять ветром из Азии. Как я любил этот ветер в былые годы! Всё европейское во мне — мертвое, упадническое, раздвоение, распад, сомнения, скептицизм и безволие, как у всех. Всё азиатское — живое, подлинно-жизненное, веселое и светлое. Какое странное видение: Христос в Азии!»[14]

При анализе музыки Черепнина дифференцировать «кучкистско»-ориентальное и то, что автор относил к «евразийству», не удается. Поскольку в многочисленных автобиографических свидетельствах именно «Свадьба Зобеиды» упоминается в связи с евразийскими тенденциями прежде всего, попытаемся показать, как обобщенно-восточное, далее, близкое в тематическом, жанровом или тембровом отношении к фольклору и, наконец, индивидуально-языковое создают этот сплав. И, разумеется, ритмика. Яркий пример — в «Танцах», о которых далее пойдет речь (т. 1410), две партии ударных: на сцене и в оркестре. Полиритмия, типичная для Кавказа. И звук зурны...

В «Танцах» (сцена II, т. 541—544) мелодия в верхнем голосе по ладовой структуре близка к 3-му гласу армянской духовной музыки, как он сохранился в XIX веке:



Там же (т. 550—569) явственно воспроизведен ритм грузинского танца лекури. В этой же сцене (от т. 1416) возникает “Восток” — “Восток вообще” — в тембровом (м. барабан и зурна) и ритмическом отношениях:

Istesso tempo
(zurna auf der Bühne)
ff

Многократно на протяжении всей оперы звучат кварто-квинтовые аккорды, однако конкретной интонационности (скажем, грузинской, — тем более, цитат) не находится. Девятиступенный же звукоряд выдержан почти на всем пространстве сочинения.

Синтез, откликающийся на евразийские идеи и воплощения, неодинаков в разных сочинениях. Вот еще один из многих примеров: Соната для кларнета и фортепиано (1939). Одночастная, с чертами цикличности, — частый случай у А. Черепнина, — лаконичная, эта соната являет столкновение конструктивно-урбанистических образов с ностальгиче-

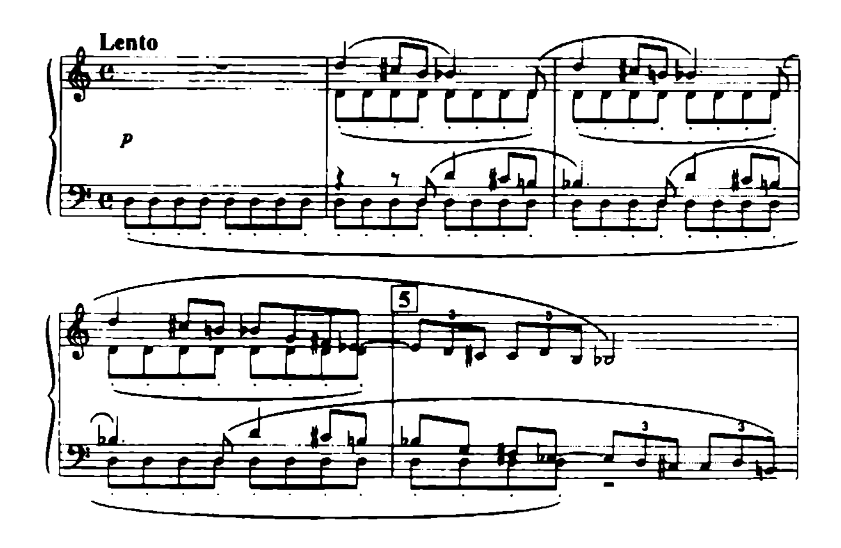
скими воспоминаниями о «кучкизме» (по-бородински широкая тема, так характерная для «русского Востока»), и столкновение это приводит к энергичному движению, в конце сонаты синтезирующему «европейскую конструктивность» и темпераментную «азиатскую чувственность», восходящую к «Половецким пляскам». И, безусловно, композитор высказывает это на своем индивидуальном языке.

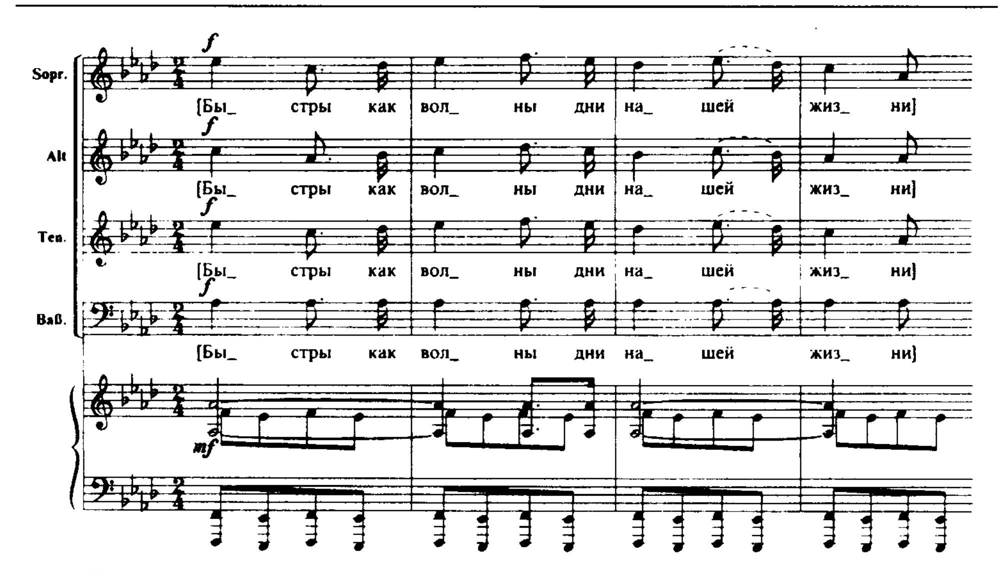
А. Черепнин не просто «обращался» к фольклору, но был «обращен» к нему и воспринятой национальной традицией, и осознаваемой связью своего языка с фольклором и многим другим. При этом он не «работал» с народнопесенными образцами, не устремлялся к архаическим пластам, как Стравинский; относился «по-композиторски», но не внес чего-то заметно нового. Известно, что у него под рукой были многие сборники, вплоть до Е. Линевой, — то, что он «увез из России».

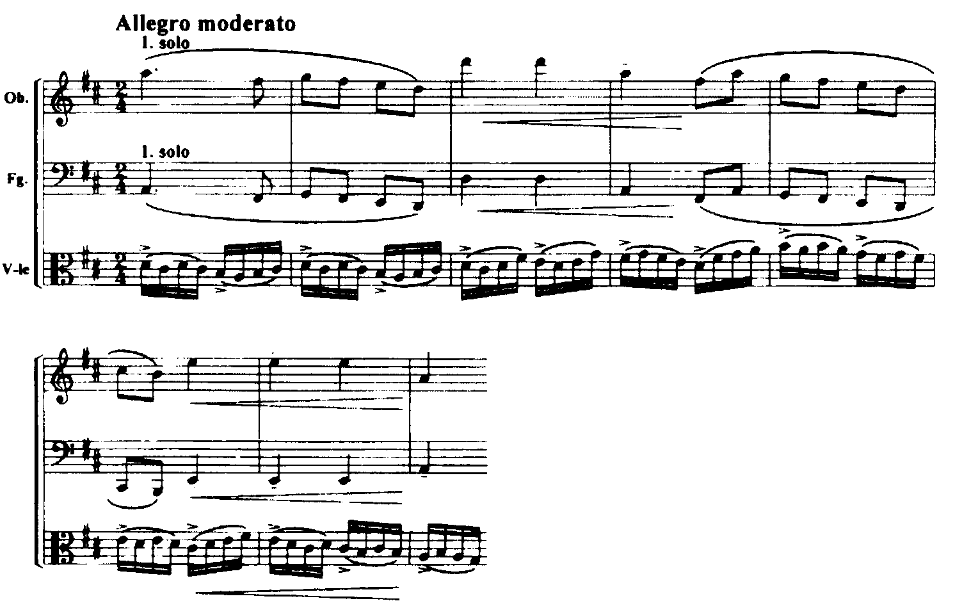
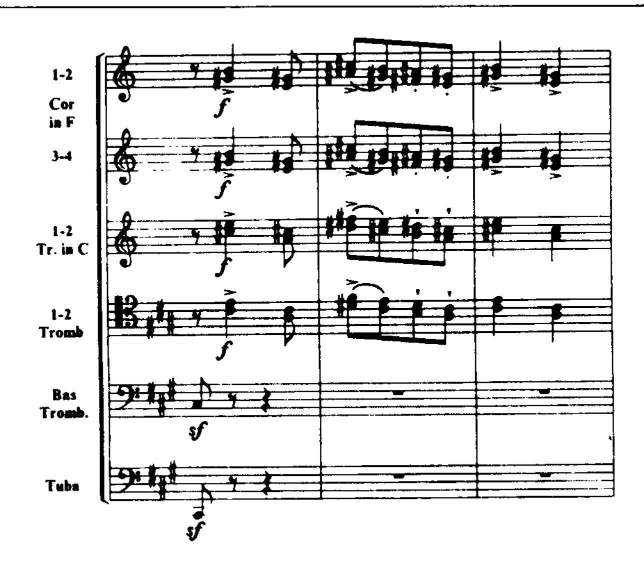
Композитор (в «Основных элементах...») составил указатель произведений, в которых использован русский фольклор. «Славянские транскрипции», где обработаны русские и чешские темы, — это виртуозные фортепианные пьесы, своего рода сюита, созданная для собственных концертных целей. Гораздо большее значение получили в творческой биографии А. Черепнина «Русские танцы», где его ощущение русского народнопесенного и танцевального мира выступает обогащенным дальневосточным слуховым опытом. Это также свободные обработки, в которых, кажется, автору важнее не «песня (танец) — жемчужина», а общая звуковая атмосфера, насыщенная диатоникой-пентатоникой (евразийские музыкальные идеи в это время уже глубоко пустили корни). Мы встречаем здесь темы танцевальные, солдатскую, свадебную (образцы установить не удается, да вряд ли и есть всегда точные); в 4-й части частушка переплетается с «Камаринской» (причем «Камаринская» в одной из вариаций поручена трем тромбонам в унисон, а частушку в конце играют флейты и кларнеты). В этой сюите слух безошибочно фиксирует, что Черепнин «увез из России» не только сборники песен, но и свою «петербургско-кучкистскую» музыкальную натуру, и «петербургско-стравинские» впечатления от «Петрушки» и «Весны священной». Интересный штрих: то, что (как) сделано в «Русских танцах», спустя два десятилетия слышим как направление и как звуковой мир у Родиона Щедрина (периода до «Озорных частушек»), безусловно не знавшего тогда, в 50-е, сочинений А. Черепнина, и вообще в музыке «новой фольклорной волны». (Во время визита в СССР А. Черепнин сфотографируется со Щедриным на крыльце Союза композиторов; к этому времени он уже будет знаком с музыкой младшего композитора и отзовется в письме 1966 года о его «Коньке-Горбунке» с одобрением...)

Иначе обстоит дело в опере «Оль-Оль» по драме Леонида Андреева «Дни нашей жизни» (к творчеству Андреева А. Черепнин еще раз обра-

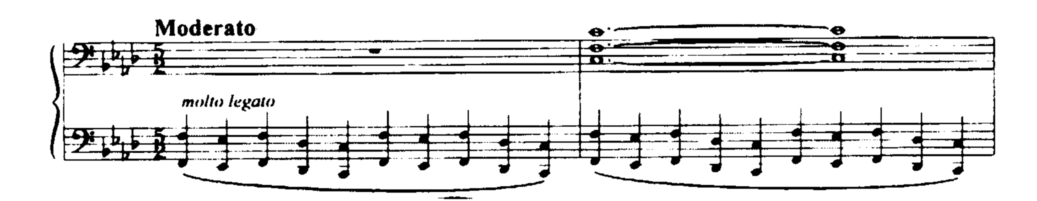
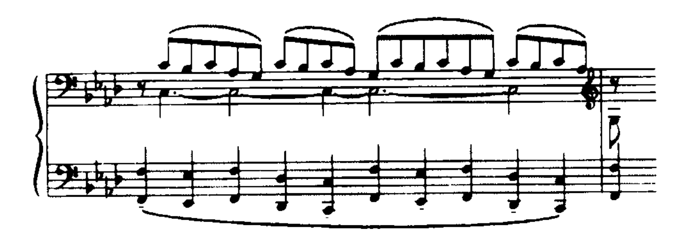
тился в балете «Бездна», иногда обдумывал и другие сюжеты). В высшей степени показательно обращение А. Черепнина к этой андреевской драме: вдали от России он воплощает одну из самых нашумевших пьес предреволюционных десятилетий, которая шла и в Петербурге у Комиссаржевской, и в Москве в театре Корша и в Малом, в Одессе, Риге, Киеве, Саратове, за границей — в 1910 г. в Вене и Берлине и т. д. На пути к сцене — как в России, так и в Германии — пьеса преодолевала цензурные запрещения. Здесь композитор использовал песню городскую, современную. Вообще, в «Оль-Оль», опере из русской жизни, более певучий интонационный строй, чем, как правило, у А. Черепнина; преобладает национально окрашенная вокальная речь, песенно-ариозное начало. Но мелодика экспрессивно заострена (особеннов в партии Ольги, Оль-Оль, благодаря тому, что композитор говорит языком своего 9-ступенного звукоряда (см. начало оркестрового вступления к I акту):



Само название пьесы — слова из популярной в 900-е годы студенческой песни «Быстры как волны дни нашей жизни» (опубликована в сборнике студенческих песен А. П. Аристова в 1904 году) — и использование ее в опере более чем естественно. (Между прочим, композитор А. С. Глуховцев, ученик С. И. Танеева по Московской консерватории, написал в 1911 году оперу «Дни нашей жизни» и процитировал эту же песню; опера была поставлена в театре Зимина, в Москве, в 1913 году, но А. Черепнин ее знать, по-видимому, не мог). Изложенная четырехголосно, песня звучит на фоне октавного остинатного движения секундами в оркестре, создавая эффект «единовременного контраста»:

Другую песню поет Онуфрий (ц. 80), и она своей простотой также контрастирует с музыкальным языком оперы — напряженно-экспрессивным.

Рондо (финал) оркестровой сюиты ор. 87 открывается мелодией народнопесенного характера, в которой трудно усмотреть прямую цитату; попевки «узнаваемы», а воспроизводимая дальше (3 т. перед ц. 390) тема, в которой определенно (неточно? один из многих существовавших вариантов?) слышна «Дубинушка», бросает отблеск и на первую:

И здесь опять композитору, очевидно, важнее общий интонационный облик, чем сам песенный образец, его аутентичность.

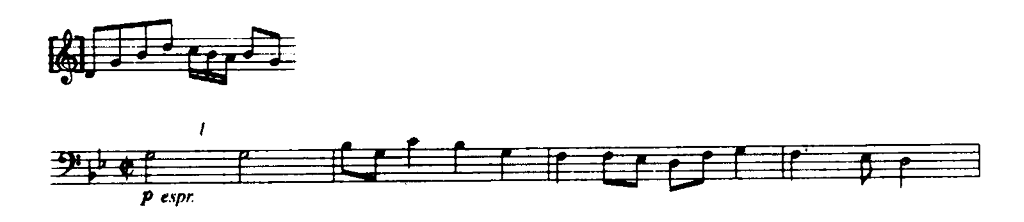
Вероятно, в наибольшем приближении воспроизводит отечественную симфоническую традицию «Русская народная сюита для малого оркестра» (эскизы и автограф клавира — *P.S.S.*). Только две песни снабжены названиями и переданы точно: «Утушка» и «Коробейники», другие, легко узнаваемые — «Камаринская», «Ехал на ярмарку ухарь-купец» и «Светит месяц» — возникают по мере развертывания музыки и разработки. В конце происходит ожидаемое совместное проведение «Утушки» и «Камаринской».

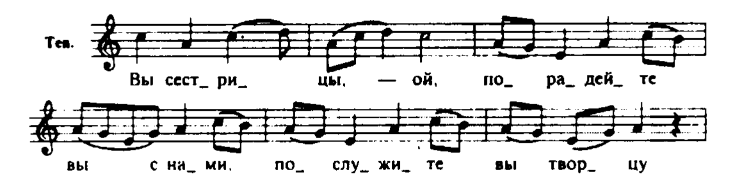
Из балетов А. Черепнин указывает как на содержащий фольклорный материал на «Стеньку Разина» («Легенда о Разине»; либретто, эскизы, клавир — *P.S.S.*). Автор либретто — А. Черепнин, хореография А. Ельцова. Балет, длящийся 40 минут, написан в 1937 году. В Увертюре (приводим т. 9—12) октавные басы, особенно метрика, восходят, кажется, к бородинскому «Темный лес шумел, темный лес гудел» (контрапункт с той же темой в уменьшении):



Это вообще одно из наиболее «кучкистских» сочинений, его «восточная» сфера (танец цыганки и особенно сцена «Пир у шаха» с танцем невольниц, танец царевны на палубе струга) — «осложненный» гармонически, диссонантный, с применением «интерпунктной» техники, но — «кучкизм».

Непонятно, по какой причине не попал в список балет с участием солистов и хора «Трепак» (либретто, эскизы, автограф чистовой партитуры — *P.S.S.*). Авторы балета — композитор и Сергей Судейкин; в качестве хореографа был привлечен Михаил Мордкин, одна из звезд русскозарубежного балета. Здесь, правда, нет полностью и в точности цитированных песен; как и в других случаях, интонационная «атмосфера» автору наиболее важна, но встречаются и попевки, соотносимые с подлинными народнопесенными образцами, и фрагменты как бы стилизованные. Этот опус (1937), в том числе его литературные тексты (все — рука А. Черепнина), да и поэтика в целом, — реминисценция «серебряновечного», в том числе акмеистического.

Три картины балета включают следующие номера. *Картина I:* 1. Вступление. 2. Рассказ о войне. 3. Хоровод. 4. Драка мужиков. 5. Состязание в Камаринской. 6. Общая пляска. 7. Маршировка. 8. Делегация ветеранов. 9. Обучение новобранца. 10. Военный трепак. 11. Прощание невесты. 12. Отход. *Картина II*: 13. Радение. 14. Херувимская. *Картина III*: 15. Строительство природы. 16. Танец березок. 17. Белая голубица. 18. Черт и белая голубица. 19. Белая голубица и чертенята. 20. Рассвет. 21. Черное духовенство и белая голубица. 22. Крестный ход. 23. Возвращение солдата. 24. Pas de deux. 25. Заключительная пляска.

Трепак, вероятно, привлек композитора как собирательный тип русской плясовой, наподобие Камаринской или украинского аналога — гопака. Ведь он упомянут еще у Пушкина в «Евгении Онегине». Обозначение трепака встречается у Чайковского в «Щелкунчике», в фортепианных пьесах ор. 72, это вообще некий «знак». «Драка мужиков» (№ 4), «Общая пляска (№ 6), «Делегация ветеранов» (№ 8) основаны, соответственно, на разработке таких тем и их фрагментов:

Ладовая природа многих тем, тяготеющих к пентатонике, также определяет колорит балета. Это необходимо подчеркнуть: «Трепак» был написан после второй поездки композитора в Китай и Японию, и сочетание пентатоники мажорной и минорной — органичный результат жизни автора на Дальнем Востоке.

Текстовая часть этого балета заставляет вспомнить сразу и духовный стих, и поэзию Хлебникова, Заболоцкого. И как не вспомнить здесь об участии и А. Черепнина, и С. Судейкина в вечерах футуристической поэзии Василия Каменского, все эти «венчальности», «встречальности» (глава «На холмах Грузии»!). Вот как почти два десятилетия спустя, используя ли, стилизуя, воспроизводит текст «Херувимской» (№ 14) Черепнин: «Ты блаженна, проблаженна / Душа девица смиренна, / Изо всех людей избранна! [...] Смани сокола из рая, / Из небесного из края...» Тема здесь та же, что в предыдущем номере (в развернутой, необычайно динамичной сцене «Радение»):

В «Радении» и «Херувимской» — центральных сценах — наиболее отчетливо явлен уже упоминавшийся сплав народно-духовного и исходящего из «серебряного века». Фрагмент «Голоса Природы» даже — говорим с опаской — отсылает к текстам Скрябина, к его «Предварительному действу»: «Слушай жизнь, иди, ищи / Касайся земли, принимай воздух! / Желай! Твори-трепещи...» И далее: «Твои ступни касаются земли, / Твои руки обнимают воздух, / От прикосновения твоих волос / Ты чувствуешь, твое тело — / Ты чувствуешь жизнь в тебе...» и т. д. А рядом — напоминающее по ритмике детскую считалочку: «Ой горю, ой горю / Дух горит, Бог горит!»

«Трепак» — один из ответов на вопрос, как оставались русскими русские композиторы «там».

И еще один русский сюжет, относящийся к рубежу 1930—1940-х годов, следует упомянуть. Идя по стопам отца, создавшего редакцию и

завершившего «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского, Александр Черепнин обратился к другой незавершенной опере этого композитора — «Женитьбе»; он полностью сочинил II действие (такую же работу проделал десятилетием раньше в Москве М. М. Ипполитов-Иванов, но Черепнины могли не знать этого?). «Женитьба» Мусоргского—А.Черепнина прозвучала в Шанхае, потом по Бернскому радио, была исполнена силами лучших русских артистов в рамках «Дня русской культуры» в юбилейном для Мусоргского 1939 году; с успехом ставили ее многие театры разных стран.

И в поздние свои годы А. Черепнин также обращался к русской теме, к русскому фольклору; это было теперь связано с другим этапом и другими сюжетами его жизни.

«...дуга моей жизни завершилась...»

На рубеже 60-х годов, в первую «оттепель», стали приходить Александру Черепнину письма из СССР. Стало можно. Отвечал он радостно, охотно, пространно, возобновлял связи (В. М. Беляев, Ю. А. Шапорин), завязывал новые (В. А. Киселев, Г. М. Шнеерсон, Т. Н. Хренников, Г. Б. Бернандт). Мы должны быть благодарны этим музыкантам — благодаря их инициативе «русское» в Черепнине получило новые импульсы, а мы получили важные сведения о признании Александра Николаевича.

В эти годы бурного развития гастролей советских музыкантов за границей, часто с современным отечественным репертуаром, А. Черепнин посещает концерты, когда может. 10 января 1970 г. о концерте в Нью-Йорке под управлением Кирилла Кондрашина, с восторженным отзывом о Д. Ойстрахе в концерте Брамса: «*После антракта — 8-я симфония Шостаковича. Что меня все более и более в Шостаковиче трогает, это человечность его искусства, ширина его формы, как бы отвечающая необъятности нашей Родины и воплощающая ее в музыке, и подлинность его творческого гения. С начала до конца симфония слушается — я бы сказал переживается — с неослабеваемым волнением, вызванным ее внутренним содержанием и глубоко человеческим смыслом. Чувствовалось то не поддающееся теоретическому анализу неведомое, которое присуще гениальным музыкальным произведениям, превращающим совокупность музыкальных звучаний в мастерское произведение музыкального искусства. Радостное, глубокое впечатление. Вдохновенное исполнение Кондрашина, музыка "дошла" до сердец людей, принесла им духовное обновление*»[15]. Заметим, что, по сравнению с более ранними отзывами о некоторых сочинениях Шостаковича, это другой, новый взгляд. В архиве Д. Д. Шостаковича (РГАЛИ) хранится письмо к нему А. Черепнина. Особенно ярко этот новый взгляд проявился еще позже в отклике, тоже эпистолярном, на кончину Дмитрия Дмитриевича: «*Смерть Шостаковича невозвратимая потеря для всего музыкаль-*

ного мира. Бесконечно грустно. Я, конечно, сразу написал его жене мое глубокое соболезнование. Физическая утрата тяжела и трудно переносима. Но музыка Шостаковича никогда не умрет, и он останется с нами и поколениями потомков [...] Он запечатлел в своей музыке переживаемую им действительность, сохранив ее для будущего...»[16] Любимая черепнинская мысль о бессмертии художника, «фиксирующего время».

«Русское чтение», постоянный спутник Черепнина, обогащается книгами, присылаемыми из Москвы. Особенный восторг вызывают документы истории музыки. «*Письма (и дневник) Чайковского — мое любимое чтение. Как раз перечитываю здесь каждый вечер, перед сном, 1-й том его писем к родным*, — признается он В. А. Киселеву. — *Чтение писем, дневников и высказываний композиторов мне более интересно, чем какая бы то ни было беллетристика. Дает представление о настоящей неподтасованной жизни...*»[17] «Чайковский совершенно исключителен по своей теплоте, искренности... — и так же глубоко человечен в своих письмах, как в своей музыке»[18].

Еще о Чайковском, по другому поводу: «*Позавчера* (27 января 1968 года. — *Л. К.*) *дирижировал в Манчестере концертом русской музыки: Воевода Чайковского, финал Млады Бородина, мое Дивертименто и Шехеразада Р.-К. В Воеводу я буквально влюбился: столько музыки, лирики, драматизма, чувства. Успех у публики был большой, оркестру тоже понравилось, — не понимаю, почему Чайковский был разочарован и уничтожил партитуру! Какое счастье, что благодаря Зилоти она сохранилась*»[19].

А. Н. Черепнин способствовал получению Домом-музеем Чайковского копий автографов из французских хранилищ. Получив из Клина (лето 1968) издание эскизов Шестой симфонии, «*предвкушает удовольствие и радость*» от предстоящего изучения. «*А к этому были приложены открытки с видом Музея, — только в России может быть такой дорогой моему сердцу, успокаивающий душу пейзаж, особенно вид из окна... Да, в таком окружении можно сосредоточенно работать. Чувствую, что к этому миру принадлежу, несмотря на то, что жизнь протекает и проходит в совсем других, чужих моему нутру, условиях*»[20].

Возобновленные контракты отражались в творческих импульсах. Как давно — целую жизнь! — не сочинял он на русские тексты (ведь и «русская» опера «Оль-Оль» писана на немецкое либретто), как разыгралось в нем «желание русской оперы» — с сопутствующими представлениями о ней, идущими из далеких лет. Ю. А. Шапорину в цитированном письме 1960 года: «*Я получил заказ на сочинение оперы. Имел в виду сначала китайское либретто, которое мне теперь опостылело. Не знаю, сколько времени мне остается еще пробыть на этом свете, но хотелось бы не уйти из этого мира, не сочинив оперу, которая могла бы быть созвучной идеалам русского народа*». Об этом же и отча-

сти теми же словами, но с интересным обозначением желательного жанрового наклонения: «*...чем дальше в жизни, тем глубже сознаю свою причастность к общему нашему началу — и хотелось бы это выразить не только словами, но и музыкой. Koussewitsky Foundation уже давно заказала мне оперу. Первоначально я предполагал написать ее на китайский сюжет — китайской драмы XVI столетия поэта Ли Ю, специально для меня переведенной на английский. Но чем больше я думал, тем меньше меня этот сюжет привлекал* [...] *Мне было бы близко что-либо эпическое, с большими массовыми хоровыми сценами, с движением, с драматическими моментами*»[21].

Такая опера написана не была, но, поставленное в ряд с одобрительным суждением о «Декабристах» Шапорина, в этот же период высказанным, само намерение многозначительно: попасть в «тон» происходящему «тут», «вернуться». Большие перемены!

8 мая 1964 г.: «*Буду счастлив, если Юрий Шапорин напишет. Скажите ему, что я неоднократно — и, к сожалению, в редкие свободные моменты — возвращаюсь к чтению партитур “Куликова поля” и клавира “Декабристов” и всегда получаю удовольствие от ширины размаха, от величественного внутреннего спокойствия и от русскости его творчества. Настоящие “большие полотна”, о которых мечтал Прокофьев, когда возвращался на родину* [...]

Так надеюсь, что удастся мне услышать оба эти произведения, да и вообще много другого из того, что творится на родине, а сюда еще не доходит. [...] *Из разговоров с некоторыми иностранными музыкантами, посетившими Советский Союз, я вынес впечатление, что молодежь увлекается додекафонной музыкой, ее исполняет в кругу “любителей”, сочиняет сериальную музыку, но что всё это в узком кругу и до опубликования не доходит*»[22].

К теме русского либретто в «народном» варианте русского сюжета примыкает замысел и осуществление «Ивана-Дурака» по Л. Н. Толстому, о чем уже упоминалось. В это время (почти сразу по возвращении из СССР, осень 1967) Черепнин думает о «сказке» Салтыкова-Щедрина — «Повести о том, как мужик двух генералов прокормил», но от этого намерения отказывается. «*Мне очень близка сказка Толстого* [...] *Чувствую, что ее как-то можно обработать в народное представление с многочисленными народными песнями, хорами и с живым действием. Хотя, как я себе представляю, многое в этой сказке покажется утопичным, но утопия эта милая, а мораль, что работа основа жизни, и всяческое посрамление чертей мне близки...*»[23]

«Иван-Дурак» оказался в ауре фольклора, но теперь Черепнин еще более свободен в обращении с ним. «Песня Ивана» основана на терцово-квартовых попевках, но к конкретному образцу не восходит. И песни его интересуют солдатские, городские, частушки: «*...со вчерашнего дня почему-то звучит в ушах слышанная мною когда-то в раннем дет-*

стве тема солдатской песни "Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваши пушки?" (забыл)». И, написав мелодию (довольно точно), обращается с просьбой к адресату — Г. Б. Бернандту: «*Если эта песня Вам знакома и Вы могли бы мне прислать — спешно верное начертание музыки и слова всех куплетов — было бы мне это большой помощью!! (подозреваю, что эта песнь "псевдо-народная", но для моей данной цели это неважно*»[24]. В архиве находим комплект рукописей, относящихся к этой радиопьесе, где и полный текст «солдатушек», и весьма «вольно» в метрическом отношении переданная величальная «Кто у нас хороший» (у Черепнина «Кто у нас хорошенький»), и другие («Варим пиво мы») напевы (*P.S.S.*).

Тенденция неслучайна, характерна. Г. М. Шнеерсону 8 октября 1970 г. из Парижа: «*Пришел заказ на сочинение кантаты для хора и оркестра на народные русские темы. Хотелось бы взять за основу песенный материал частушек или городских песен! К сожалению, их у меня нет*»[25].

Говоря о завершении «дуги жизни», Черепнин в письмах русским адресатам непременно упоминает два хоровых цикла — op. 103 и 104. Он хотел, чтобы «русская биография» его заканчивалась этими сочинениями (разумеется, биография до 1968 года — композитор жил еще почти десять лет и написал много другой музыки), он придавал им большое значение.

«*Все это время — в редкие свободные для творчества моменты — сочинял духовные хоры a cappella на* **русские** *тексты (Херувимская, Господи воззвах, Свете тихий, Молитва духу святому, Преображение и Аллилуйя), потом русские народные песни (комбинируя многие) — Горы, Шали-Вали, Гореванье, Небылица. Чувствовал радость от сочинения на русский текст, и хоть я и не "церковник", но видеть на моем столе Молитвенник, Обиход, Евангелие давало какое-то внутреннее "успокоение". Только вчера закончил и сегодня повез к издателю. Увы, по-русски они* [1 нрзб.] *и будут переведены на английский!*»[26]

Позже (30 октября 1969 г.) — Г. Б. Бернандту: «*Посылаю Вам с этой же почтой десять хоров a cappella, которые я сочинил в Нью-Йорке осенью 1967 года. Из них 6 — духовных, четыре — светских, народных. Все сочинены на русские тексты, но появились в печати в конце прошлого года только с английским переводным текстом. Задержка с посылкой их Вам была именно из-за этого: только на днях нашел время вписать русский текст оригинала. Как Вы увидите, все духовные хоры на литургические тексты сочинены свободно (только в Аллилуйе — в подходе к быстрому темпу — прием несколько под влиянием знаменного роспева). 2 из народных хоров пользуются всего одной народной темой, в 2-х других (Гореванье и Небылица) скомбинированы две народные темы. Очень интересуюсь, что Вы о них подумаете, —*

это было первым сочинением после посещения Родины и несомненно под влиянием этого для меня радостного события»[27].

«Путешествие в Советский Союз» (это и название статьи А. Черепнина[28]) супругов Черепниных описано в статье очень кратко, а в дневнике крайне скупо: жаль было времени. Поездка состоялась по приглашению Союза композиторов, и, как пятью годами раньше в приглашении Стравинского, решающую роль сыграл Т. Н. Хренников. В одном только Черепнина постигло разочарование: в бесплодном поиске архива. За год до приезда он просил Шнеерсона: «*уезжая из Петрограда в 1918 году, я оставил все мои манускрипты, дневники и журнал, который мой кузэн Николай Бенуа и я "издавали" (рукописно) в одном экземпляре — в старомодном железном сундуке на чердаке дома Бенуа в Петрограде, где мы жили (улица Глинки, 15). Если бы у Вас была возможность навести справки, что сталось с этим сундуком, и его обнаружить. Меня особенно интересовали бы мои дневники (вел их с 1906 года), которые покрывают время с 1906—1918, включая первые сезоны русских балетов в Париже (1909, 1910, 1912)*»[29]. Материалы бесценные и для Черепнина, и для его биографов, разумеется, погибли в бесконечных исторических катаклизмах: если не в революцию, так в блокаду. Или просто так...

Циклы ор. 103 и 104 не относятся к лучшим произведениям А. Черепнина, не достигают они вершин и в контексте современного им творчества в жанрах концертной духовной музыки и авторских обработок народной. Однако он считал их важными, указывал на символичность их появления в результате приезда в родную страну, — почему? Ответ, кажется, прежде всего лежит в сфере обращения к хору a cappella. Для каких только инструментальных составов, порой нетрадиционных и даже экзотических, не писал он, к каким жанрам сценической и прикладной музыки не обращался, а вот для хора без сопровождения написал, причем накануне поездки в СССР, только одну короткую пьесу — Трехголосную мессу ор. 102 (1966). Это сочинение «на случай»: по предложению настоятельницы женской монашеской общины в Дулуте (США) А. Черепнин после данного там концерта некоторое время гостил при общине и в ответ написал достаточно простую и классичную мессу.

Рассказывая о монастыре и состоящем при нем College St. Scholastica, где провел с женой июль, композитор добавляет: «*В благодарность за гостеприимство и стимулированный пережитым и виденным, я сочинил трехголосную мессу a cappella и вручил монастырю при прощании. Месса обычная: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus + Benedictus, Agnus Dei; но вместо латыни — как теперь требуется, по-английски! Получил от этой неожиданной для меня работы глубокое удовольствие — в первый раз в моей жизни сочинил для церкви*».

Интересно отметить, что предыдущие по времени написания опусы (ор. 100 и 101) тоже разным образом связаны с миром классического (нео-

классического) и, опосредованно, с миром церковной музыки. Так или иначе, звучание женского хора без инструментов было живо в момент поездки в Россию, а многовековая традиция национальной музыкальной культуры и православного Богослужения была композитором, разумеется, не забыта. Вероятно, циклы ор. 103 и 104 были в его человеческом и художественном сознании именно символом «возвращения».

Шесть духовных хоров — собственно концертная духовная музыка, не связанная с клиросом. Встречаются лишь далекие аллюзии с певческим обиходом: построение Херувимской «медленно — быстро — медленно» и т. п. Это «авторская» музыка; индивидуальный стиль А. Черепнина доминирует. Политональные, иногда атональные звучания (тонально замкнуты только два из шести хоров), частое оттеснение терцовой аккордики кварто-квинтовой (что отсылает не только к черепнинскому письму, но и, например, в № 4, к средневековым европейским структурам), обилие хроматики и другие особенности не позволяют связать духовные хоры Черепнина с какой-либо отечественной традицией и, в частности, с творчеством в этой области Н. Н. Черепнина. Еще одно индивидуальное свойство А. Черепнина заметно в этом литургическом цикле: любовь к передаче движения, изображения, жеста, звука окружающего мира (колокольный перезвон в коде Херувимской или «изображение» в Тропаре Преображения и горы, и коленопреклоненных учеников). Когда композиторы нашей страны стали сочинять духовную музыку, некоторые произведения молодых оказались имеющими нечто общее — по языку — с черепнинскими.

Народнопесенный цикл (ор. 104), четыре обработки также для смешанного хора, в значительной степени основан на подлинных образцах, которыми Черепнин располагал; при этом одни ближе, другие дальше от источников (указаны Н. Ю. Данченковой). «Горы», № 1, — взята нотная транскрипция с валика из сборника Е. Линевой (в народной хоровой практике послевоенных лет такая неусложненная аутентичность была очень принята). Текст № 2 , «Шали-Вали» — вариация на тему «Как на тоненький ледок...», а напев, хороводного характера, пронизан пентатоникой. В наибольшей мере восходит к традиции, причем «кучкистской», № 3; мелодия последовательно проводится в мажоре — параллельном миноре — параллельно-переменном ладу. Хор основан на двух народных темах — хороводной и «Дубинушке» (последняя по Лопатину-Прокунину и Линевой; «Дубинушку», как уже отмечалось, А. Черепнин хранил в себе особо; она звучит еще и в балете «Бездна» по Л. Андрееву, но здесь речь идет только о музыкальной теме). Комбинирование, объединение народных песен практиковалось в концертной практике нашей страны после 20-х годов широко. Свободное, «композиторское» отношение, а также интерпретация песни как «сценки» характерна для этого, вероятно, лучшего номера цикла. В цикле же в целом можно усмотреть идею создания сюиты (нечто подобное делали Кастальский, Никольский —

типа «Праздник в деревне», как бы нечто театрализованное). В четвертой песне («Небылица») также два напева: один интонационно близок плясовому напеву из Львова-Прача, а другой взят из сборника Балакирева, но с другим текстом.

В обоих циклах отразилось и нечто из «французской» биографии автора: в «Небылице» («Небывальщине») — отголоски импрессионистов, в литургических хорах — преимущественное внимание к гармоническим и сонорным моментам. Но языковых, стилевых, художественно-образных прорывов здесь нет.

В главе «Воздух и хлеб эмиграции» отмечалось историко-культурное значение контактов в среде музыкантов Русского Зарубежья в первое десятилетие по преимуществу. Но интересно узнать, как дело обстояло позже: растворились ли в странах пребывания, продолжали ли ощущать потребность в общении, помогали ли — и как всё это отражалось на музыкальном самосознании, на устройстве жизни, наконец. Это отдельная, сложная тема, связанная с неизбежным разъединением одних — и, наоборот, объединением других и т. д. Материалы черепнинской биографии, отраженные в архиве, дают много пищи для размышлений. Многие другие также еще не опубликованы (архив С. А. Кусевицкого, одной из ключевых фигур эмиграции; копии содержащихся в нем писем А. Н. Черепнина любезно прислал из Вашингтона коллега и друг В. А. Юзефович), архив А. С. Лурье (располагаем копиями его интереснейших дневников) и т. д.

Всё же характерные — характеризующие и А. Черепнина, и другого «русского авангардиста» — Ивана Вышнеградского, еще так мало изученного у нас, — письма последнего хотелось бы опубликовать. Они относятся к середине — концу 1960-х годов (*P.S.S.*) и непосредственно связаны с темой этого раздела. Прежде всего, взаимный интерес. 28 мая 1965 года Вышнеградский оставляет у консьержа (Париж) свой диск для А. Н. и записку: «хотел бы ознакомиться с твоими новыми вещами». Познакомившись с новым произведением Черепнина — 1 октября 1968 г. о нем и о себе: «Дорогой Саша! Браво, браво! Твой Divertimento замечательное произведенье и понравилось мне со всех точек зренья. Необычайное богатство музыкальных идей, ярких и выразительных, красочность оркестровки. Несмотря на длину вещи, интерес не слабеет ни на минуту. Я был бы рад прослушать ее еще раз, чтобы лучше понять ее структуру, т. к. такое крупное и значительное произведение трудно “обнять” с первого взгляда. Ты говоришь, что ты теперь пишешь иначе. Я хотел бы знать, в каком смысле ты это подразумеваешь, что в этой вещи для тебя принадлежит к прошлому, какой путь ты прошел с тех пор. Я слышал года 3—4 тому назад один из твоих новых фортепьянных концертов... который мне тоже очень понравился». Далее Вышнеградский подробно рассказывает о завершении создававшегося в течение многих лет крупного произведения, название которого в переводе с французско-

го — «Вечно посторонний» (или «Вечный иностранец» или «Вечно чужой») — музыкально-сценического действа для четырех фортепиано, ударных, хора и солистов, на собственные слова, с использованием микрохроматической техники (от $^1/_3$ до $^1/_{12}$ тона): «Заданье очень трудное, т. к. я мыслю эту музыку (приблизительно одну и ту же в Прологе и Эпилоге) как *абсолютную.* [...] Могу прибавить только (и это важная подробность), что действие происходит в России и что вся ambiance (атмосфера, фр. — *Л. К.*) русская. То же самое я могу сказать про мое другое сценическое произведение (их у меня всего 2): Хореографический акт [...], который включает также текст моего сочинения (поется хором и солистами "в оркестре") и который посвящен русскому народу. [...] Я в нем выражаю мою веру в русский народ и в его великое духовное предназначенье. [...] Революцию, по пути которой я иду, я чувствую как укорененную в гармонической революции Скрябина, впервые уничтожившего дуализм — противоположность лада и гармонии, и абсолютно чуждую шёнберговской линии [...] Я давно уже хотел написать об этих вещах, поделиться с тобой моими мыслями [...] Ведь в конце концов ты и я являемся в настоящее время (я так по крайней мере считаю) единственными двумя *серьезными* русскими композиторами за границей (Стравинский не в счет, других не знаю). Почему бы нам не обмениваться мыслями. А что касается дружбы, ты давно ее доказал: не словами, а на деле».

Не будем сейчас публиковать другие — и важные для понимания музыки И. А. Вышнеградского — тексты писем. Важно отметить, во-первых, его самоощущение как композитора русского и, во-вторых, апелляцию к истокам собственного творчества — к Скрябину. В развитии музыкантами Русского Зарубежья отечественных музыкальных традиций как XIX, так и, особенно, XX века можно усмотреть важнейшую сторону их исторической миссии. Тема же А. Черепнина как русского композитора в эмиграции будет продолжена в следующей, последней главе.

Примечания

[1] *Reich W.* Alexander Tcherepnin. Bonn, 1970. S. 105.

[2] А. Н. Черепнин — Г. М. Шнеерсону, 7 февраля 1962 // ГЦММК, ф. 375, № 3.

[3] «Русская мысль», Париж, 1958, 31 августа (без подписи).

[4] L'émigration russe en Europe: Catalogue collectif des périodiques russes. 1855—1940. Paris, 1976. P. 103—306.

[5] РГАЛИ, ф. 2481, оп. 1, ед. хр. 119.

[6] Последние новости, 1938, 15 января.

[7] Там же, 1938, 28 ноября.

[8] Там же, 1939, 6 мая.

[9] *Tcherepnin A.* Russische Musik-Anthologie: 80 Beispiele vom Ursprung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Bonn: M. P. Belaieff, 1966 (Перевод на немецкий язык сделал Г. Вельдман, на английский — известный специалист в области русской, в частности духовной, музыки Альфред Сван.

[10] ГЦММК, ф. 340, № 6482.

[11] *Анненков Юрий.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Т. 1—2. Нью-Йорк, 1966. Т. I. С. 96.

[12] *Taruskin Richard.* Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through "Mavra". Los Angeles, 1966.

[13] *T.* [Tirscher G.] Alexander Tcherepnin // Deutsche Musikzeitung, 1933, № 12, September. S. 101—103.

[14] Дневники А. Лурье за 1946—1962 годы хранятся в Париже в частном собрании — в семье В. Ладуа. Их копии любезно предоставлены г-ном В. Ладуа благодаря содействию профессора, доктора филологии, известного специалиста по русской литературе «серебряного века», переводчика «Поэмы без героя» А. Ахматовой и других текстов — г-жи Э. Мок-Бикер.

[15] А. Н. Черепнин — Г. М. Шнеерсону // ГЦММК, ф. 375, № 967.

[16] Там же, № 991.

[17] А. Н. Черепнин — В. А. Киселеву // РГАЛИ, ф. 2985, ед. хр. 391, л. 18.

[18] Там же, л. 57.

[19] Там же, л. 28.

[20] Там же, л. 46.

[21] А. Н. Черепнин — Г. М. Шнеерсону, 5 января 1962 г. // ГЦММК, ф. 375, № 894.

[22] Там же, № 890.

[23] Там же, № 903.

[24] ГЦММК, ф. 449, № 1133.

[25] ГЦММК, ф. 375, № 964.

[26] РГАЛИ, ф. 2985, ед. хр. 391, л. 21—об.

[27] ГЦММК, ф. 449, № 1147.

[28] *Tcherepnin A.* Trip to the Soviet Union // The World of Musik: Quarterly Journal of the International Music Council, 1967, No. 4.

[29] А. Н. Черепнин — Г. М. Шнеерсону, 4 августа 1966 г. // ГЦММК, ф. 375, № 899.

ИТОГИ

Название последней главы вовсе не указывает на намерение автора обобщить огромное по объему, малоизученное, частично нам пока недоступное наследие Александра Черепнина. Оно взято и не потому, что «рифмуется» с названием первой — «Истоки». Оно пришло из поздних текстов самого героя книги — из его писем и, прежде всего, дневников. Он подводил итоги своего творчества — своей земной жизни — в XX веке, — как он этот век и эти итоги понимал. Подобно предыдущим, эта глава содержит тексты А. Черепнина, почерпнутые из архива, а также воспоминания, отзывы современников и другие неизвестные у нас материалы. Две важные темы, которые хотелось бы хоть в первом приближении наметить: эволюция творчества и судьба жанров.

Первая глава открывалась текстом Николая Слонимского. Им и продолжим: «В поздние годы, анализируя собственные юношеские записи, Черепнин выделял 10 периодов своей творческой биографии:

1. Инстинктивный период
2. "Как это сделать?"
3. Освоение фортепиано
4. Изучение Бетховена
5. Создание 9-тоновой гаммы
6. Теория интерпункта
7. Бегство из "мышеловки культурной музыки" в мир "естественного" искусства, коим является фольклор
8. Путешествие на Восток
9. Путешествие на Запад
10. Синтез

Разрабатывая эти 10 пунктов, Черепнин подразумевает под "инстинктивным" периодом раннюю юность. Вопрос "как это сделать" отражает поиск выразительных средств: интуиции было недостаточно, необходима была рациональная, теоретическая основа для создания собственной музыки. Занятия на фортепиано и изучение произведений Бетховена носили учебный характер.

Создание 9-тоновой гаммы явилось результатом долгих исканий. Уже в своих первых серьезных произведениях Черепнин, убежденный в

амбивалентности мажора и минора, использовал мажоро-минорные созвучия, что отчасти, возможно, было навеяно Стравинским. Однако, если для Стравинского дуализм мажора и минора являлся, как говорится res per se, т. е. самодостаточным, то для Черепнина это было вопросом создания новой модальности. [...]

Этот лад становится известным как "гамма Черепнина", именно под этим названием он представлен в "Музыкальном лексиконе" Хуго Римана. Существует много способов объяснения этого лада, например, как последовательное развертывание трех увеличенных трезвучий на расстоянии полутона и целого тона друг от друга. Можно рассматривать данный лад как "липограмму", из которой исключены второй, шестой и десятый (или третий, седьмой и одиннадцатый) звуки. В моем руководстве "Энциклопедия ладов и мелодических образований" гамма Черепнина помещается под № 184 и рассматривается как двойная интерполяция в пределах октавы, разделенной на три равные части. Перестановка составляющих интервалов производит два основных модуса, которые, естественно, могут быть построены от любого звука хроматического звукоряда. [...]

В сфере гармонии композитор использовал разнообразные структуры: диатонику, пандиатонику, пентатонику. Несмотря на то, что его мелодии зачастую приобретают известную атональную остроту, Черепнин никогда не стремился примкнуть к разросшейся когорте додекафонистов. [...]

Теория "интерпункта" в своем схематичном изложении очень проста, но чрезвычайно разнообразна в своих применениях. Основные положения этой теории выглядят следующим образом. Любое соединение в двойном контрапункте может быть помещено между голосами другого аналогичного соединения в двойном контрапункте. Полученное четырехголосное построение, как единое целое, может заполнить зияющую пустоту между голосами, еще одного контрапунктического соединения, образуя шестиголосное полифоническое сооружение, которое, в свою очередь, можно поместить, как в стоматическое дупло, внутрь нового двухголосия и так до бесконечности. [...]

Черепнин никогда не был фольклорным композитором, однако ему был необходим "свежий воздух этнической модальности", чтобы «выбраться из мышеловки классической музыки». Черепнин продолжал совершенствоваться в изучении музыки народов разных стран. [...]

К середине столетия, во время своего "американского" периода, Черепнин достиг десятого пункта своего плана — "синтеза". Это достижение было осуществлено во Второй симфонии (1951) и особенно в "Символической молитве" (1959), где находят воплощение найденные композитором индивидуальные технические и стилистические средства. В следующие годы Черепнин обращается к электронной музыке. Он вводит электронную партию в партитуру своей музыкальной сказки

"История Ивана-Дурака", написанной для передачи BBC к Рождеству 1968 года.

Жизнь Черепнина совпала с периодом беспрецедентной смены музыкальных стилей, от невинной экстатики Скрябина до беспорядочных выступлений позднего авангарда — возможно, наиболее революционное пятидесятилетие за всю историю музыки. Черепнин внес свою долю в "пиршество диссонанса" XX века. [...]

На склоне лет Черепнину пришлось проявить чудеса терпимости, подвергаясь слуховым "бомбардировкам" со стороны сыновей, Ивана и Сергея, которым на роду было написано стать композиторами. Оба они примкнули к авангарду. [...]

Невольно напрашивается сравнение: Николай Черепнин, глядя через плечо юного сына, изумляется смелому обращению с неразрешенными диссонансами, и семидесятилетний Александр Черепнин с любопытством и гордостью рассматривает рукописи сыновей, испещренные графико-оптической нотацией. Ведь и в том, и в другом случае эта новая, смелая музыка провозвещает появление новых форм звукового искусства будущего. Tertium non datur, — гласит старое правило логики. Однако это третье эстетически может существовать в соединении внешне несовместимых понятий. Александр Черепнин принял электронную музыку, так же как и его отцу пришлось смириться с господством диссонанса. Передовое молодое поколение всегда преодолевает утилитарные, отжившие качества языка предыдущей эпохи. Три поколения Черепниных, охватывающие целое столетие, демонстрируют историческую верность того, что музыка, искусство постоянно обновляющееся, всегда возвращается к своим истокам, чтобы восполнить энергию, затраченную в погоне за новизной»[1].

Перепечатка столь обширных фрагментов статьи Н. Слонимского имеет несколько оправданий. Текст принадлежит русскому музыковеду, знатоку музыки XX века, получавшему автобиографические материалы Черепнина от самого композитора; текст готовит к знакомству с материалами Приложений.

Это не единственная существующая периодизация. В архиве В. А. Киселева находим присланный ему А. Н. Черепниным печатный каталог сочинений, которому предпослана (на фр. яз.) следующая преамбула (повторение, в некоторых случаях буквальное, свидетельствует по крайней мере об участии композитора в подготовке текста, относящегося к концу 1960-х годов): «Можно разделить эволюцию музыки Черепнина на четыре периода:

Первый, продолжающийся от детства до примерно 19 лет, отмечен преимущественно произведениями для фортепиано и спонтанным влечением к музыкальной материи (Багатели для фортепиано, сочиненные в детстве и ставшие впоследствии знаменитыми, являются, может быть,

наряду с Романтической сонатиной и Первой сонатой для фортепиано, наиболее характерными для этих лет).

Второй период, начавшийся в Тбилиси в 1918 году и длившийся вплоть до 1927-го в Париже, т. е. в возрасте от 19 до 28 лет, открывается его Инвенциями ор. 13, эволюционируя к Первой симфонии ор. 42 и Квинтету ор. 44, произведениям весьма сложным. [...]

Третья фаза этой музыкальной эволюции, начавшаяся под влиянием "евразийских" идей (синтез русского и восточного), — опера "Свадьба Зобеиды", Дуэт для скрипки и виолончели, Третий концерт для фортепиано с оркестром — трансформировалась затем под влиянием фольклора русского (Русские танцы ор. 50), Среднего и Дальнего Востока (Этюды для фортепиано на пентатонической гамме, Концертные этюды ор. 52, балет "Трепак" ор. 55) и длилась с 1928 до 1947 года (Фантазия для фортепиано с оркестром ор. 78).

Наступивший в 1947 году (Вторая симфония ор. 77) четвертый период — своего рода синтез трех предыдущих — отмечен созданием наиболее крупных оркестровых произведений, таких как Дивертисмент ор. 90 и Четвертая симфония ор. 91. Эта симфония, впервые исполненная в Бостоне под управлением Шарля Мюнша, принесла А. Черепнину Глинкинскую премию и в настоящее время является наиболее исполняемым его сочинением»[2].

Приведенный фрагмент аннотации к каталогу — конца 1960-х годов, и композитор продолжал сочинять и концертировать еще полтора десятилетия, на которые, впрочем, приходятся и длительные серьезные болезни. Каталог произведений, помещенный в Приложениях, дневники (последняя запись сделана накануне внезапной кончины), сообщения в письмах к русским адресатам достаточно подробно рисуют эту полную динамизма, насыщенную жизнь, включавшую создание таких интересных сочинений, как Квинтет для духовых, флейтовый дуэт, выступления в качестве пианиста и дирижера, лекции, курсы, записи... Только одна цитата из письма к В. А. Киселеву от 9 марта 1974 г.: «*Накануне Нового года Минг и я полетели из Парижа в Мюнхен, там уже 2-го января утром начались репетиции к записи моей Первой Симфонии и Симфонической Молитвы — по две трехчасовых сессии в день в течение трех дней, которыми я дирижировал. Между сессиями — интервью в Радио с прессой, правка партий, приглашения на завтраки и ужины и т. п. с утра до поздней ночи. На следующий день после окончания записи мы летели в Нью-Йорк, что из Мюнхена берет 9 часов, но время меняет всего на три — после встречи в Нью-Йорке — наконец дома с горой накопившейся корреспонденции, одна разборка которой взяла несколько часов. С утра до ночи хлопотливые дни — затем дальше — летели в Майами, где я со скрипачом Эриком Фридманом исполнял мою скрипичную Сонату, и там репетиции, интервью, приемы после репетиций и концерта, последнее интервью у меня в отеле рано ут-*

ром дня нашего отъезда — заснятое на магнитофонную ленту. Сразу по возвращении в Нью-Йорк — репетиции к трем концертам вокруг дня моего рожденья — с Николаем Гедда, Жюдит Блэген, скрипачом Спиваковским, струнным квартетом, виолончелистом Паризо и опять-таки интервью в Радио, комментарии к передаче моих сочинений в различных радиостанциях, а затем и концерты, приемы, и не только в Нью-Йорке, но и в провинции, что связано с упаковкой, полетами, распаковкой, отелями, интервью при встрече и в отеле, репетициями, приемами и т. п. А к этому нужно еще и упражняться, и партитуры учить...»[3]

А. Черепнин на протяжении своего творческого пути не стоял на месте: на десять ли периодов, на пять ли делится его наследие, но эволюция несомненна. Всё же некоторые константы «русского композитора — «"неокучкиста" XX века», уже раньше попутно отмечавшиеся, присутствуют от начала до конца. Динамизм, моторика (часто опирающаяся на «токкатность», на остинато, — как у Стравинского, как у Прокофьева). «Сюитность» (в противовес сонатно-симфоническому) по преимуществу как тип развертывания (даже в разработках, где не редка смена эпизодов) и «сюитность» циклов, как бы они ни назывались. Примыкающее к этому мышление «мимолётностями» — сменяющими друг друга контрастами, иногда очень яркими. Характеристичность (жанровость, картинность, почти зримая выпуклость), восходящая к театральной природе мышления; темы даже инструментальной музыки — часто темы-«персонажи». Фольклорные интонации, ориентализм, благодаря «системе» ставший интонационной основой большинства сочинений и обозначенный автором как «евразийство». Оппозиция «личное — внеличное» (иногда эпическое), решаемая с акцентом на вторую составляющую.

Жанровый состав наследия естественным образом связан с индивидуальным стилем. Три оперы (весьма условно говоря, «русская», «немецкая» и «китайская»); пятнадцать балетов (!), в том числе один на музыку «Сорочинской ярмарки» Мусоргского — Н. Черепнина и один, написанный совместно с А. Онеггером и Т. Харшаньи, пять симфоний (последняя не завершена) и другие оркестровые сочинения (среди них много сюит); произведения для солирующих инструментов с оркестром, в том числе шесть фортепианных концертов; огромное количество пьес и циклов для фортепиано; десять виолончельных опусов, среди которых три сонаты и цикл из двенадцати прелюдий; инструментальные ансамбли для разных составов — от традиционных до включающих саксофон, тубу, другие духовые, ряд пьес для аккордеона... За этим универсализмом виден акцент на жанрах балета и разного рода концертных по своей природе (или по воплощению) жанрах.

По поводу отдельных жанров (прежде всего симфоний) и отдельных сочинений и циклов (особенно фортепианных) существует большая

(преимущественно американская) литература. Исследование музыкального наследия Черепнина во всем объеме не является — не может являться — задачей этой первой русской книги о нем. Но, сохраняя ее историко-документальный профиль, пойдем в некоторых случаях по следам текстов самого автора.

О симфониях: *«...симфония — своего рода "термометр" творческого момента. Суммируя то, что было, приоткрывает то, что еще может быть, а главное, показывает, выражает в наиболее полной форме то, что "есть".*

Моя первая симфония дала мой термометр 1927 года
Моя вторая симфония дала мой термометр 1947 года
Моя четвертая симфония дала мой термометр 1957 года
(третья была "трюкирована" из моих балетных музык и не в счет). Ну а теперь Пятая — 1967 (опять "7") должна выразить то, что я теперь есть и чем еще хотел бы быть!»[4]

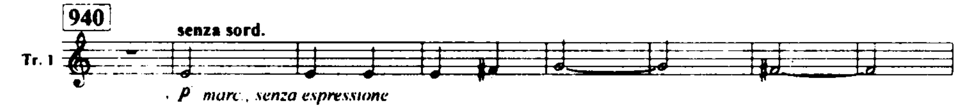
В «парижской» главе был прослежен процесс сочинения Первой и то, как отражала она «пульс» автора: его уже обозначившееся стремление строить драматургию по принципу «нанизывания» контрастных разделов, драматургическую роль ритмического развития (контекст 20-х годов: «Свадебка» Стравинского, Фортепианный концерт Бартока, «Стальной скок» Прокофьева, 2-я симфония Шостаковича), сложность полифонической фактуры (контекст тех же лет — ряд сочинений Хиндемита, 8-я и 9-я Мясковского) и — в целом — большой и точно рассчитанный динамизм.

Вторая симфония связана с атмосферой войны, с утратой в 1945 году отца (нечастый у А. Черепнина экспрессивный лиризм Lento); «от мрака к свету» направлено эмоциональное движение цикла. Укрепились — и ярко проявлены — характерные черты языка в ладовой сфере, в области метроритмики, в полифонической насыщенности оркестровой фактуры.

Четвертая, безусловно, лучшая и в наибольшей мере русская — по значительности концепции, по эпичности, проявленной в богатырской мощи кульминаций разработки I и коды II части, в использовании темы заупокойного песнопения в качестве cantus firmus финала. Она ассоциируется с русским симфонизмом рубежа веков, отмеченным синтезом петербургских и московских традиций. Можно привести ряд примеров, отсылающих к Лядову (заключительная партия I, главная тема II части), Глазунову, к Рахманинову (главная тема III части с узким диапазоном певучей мелодии, повторностью интонаций, — с Рахманиновым связывает и сама цитированная тема). Всё же, при наличии драматических моментов, особенно в I части, концепция симфонии — не драматическая, и это, в конечном счете, сближает ее с петербургской линией симфонизма в большей степени.

Русская образность проявляется во включении тем, близких народной песенности (побочная партия I части, конкретное инотнационное и

метроритмическое сходство с былиной «О Соловье Будимировиче» в финале, небольшой фрагмент во II части, напоминающий хор стрелецких жен из «Хованщины» Мусоргского).

«Московское» же проявилось в этой симфонии как предпочтение разработочных приемов развития: не повторение темы, фразы, не варьирование, а выведение нового из начальных импульсов. Представляется, что тема III части, финала, — финала медленного, к концу истаивающего до четырех piano, — литургическое песнопение (ц. 940):

«обещана» нам уже с первого звука альтов в начале части:

Andante con moto ♩= 40 48

Viole

Violoncelli

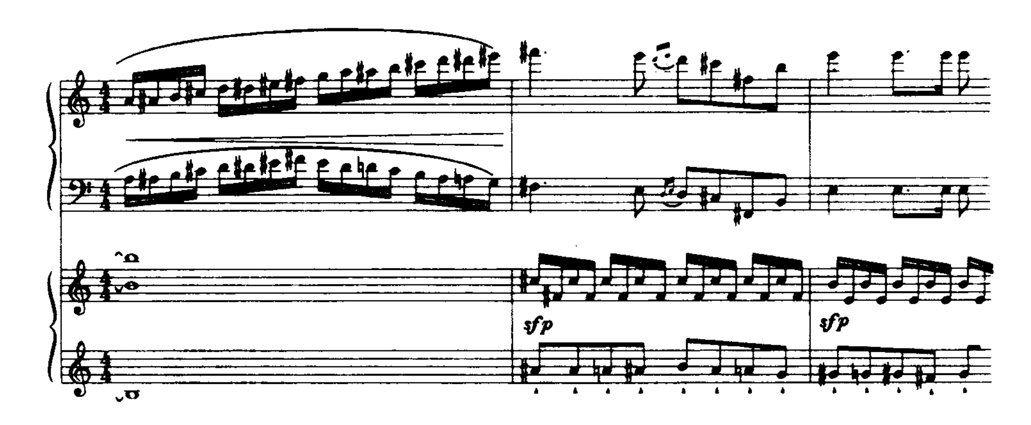
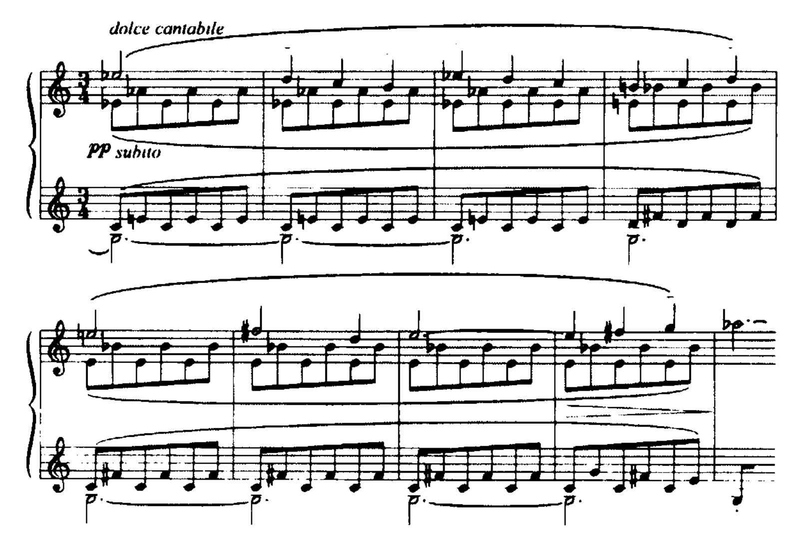
Contrabassi

830

... Слушаешь — и кажется, что в эти же — или близкие — годы слышали (слушали) нечто близкородственное здесь, в России — Мясковский, другие ...

Пятая писалась долго (процесс сочинения также отражен в виде «хроники» в дневниках), но осталась незаконченной; ее завершил Иван Черепнин, и вскоре должно состояться исполнение...

Достаточно интересно и обобщенно высказался однажды А. Черепнин о другом жанре, занимающем в его творчестве немаловажное место, — о концерте для фортепиано с оркестром: «*На мой взгляд, задача фортепьянного концерта — дать пианисту возможность выявить свою музыкальность и свой "аппарат". Т. е. "spot light" с начала до конца должен быть на пианиста. Идеальным фортепьянным концертом (не говоря о классиках) мне кажется концерт Шумана, где рояль ведет дело и при этом любовно, не агрессивно, без какого-либо намека на "Schmalz" — с начала до конца дивная музыка, без вывертов, без игры на эффект, без "состязаний", кто кого осилит (рояль ли оркестр или оркестр рояль!). В современной музыке Прокофьев достиг этого совершенства и этого баланса, хотя и в далеко более „блестящем" претворении. Концерт должен быть интересным, т. е. трудным для пианиста, — наоборот, сравнительно простым для оркестра. Если в струнном квартете, в камерной музыке, композитор может видеть medium для „мудрствований", для исканий, то в ф.-п. концерте такой подход был бы неуместен*»[5].

Подтверждение этим словам можно найти, в той или иной мере, в каждом из концертов. К примеру, Второй концерт — яркое виртуозное сочинение, одночастное с элементами цикличности, — и по структуре, и по принципам развития вписывается в традицию европейского концерта от Листа до Прокофьева. В сочетании с музыкальным языком, на котором А. Черепнин уже уверенно говорил в начале 1920-х годов, это дает убедительный эффект. Концерт, как и его автор, — дитя XX века, родившееся и существующее «после Прокофьева». И трактовка рояля как инструмента ударного — оттуда, чему способствуют, в частности, любимые Прокофьевым огромные пространства между басом и верхами. Один пример — из репризы, где в партии фортепиано мелодия удваивается на расстоянии трех октав, а оркестр играет «в середине»:

Лирическая побочная партия — образец темы в 9-ступенном ладу:

Напомним рецензию на премьеру этого концерта, процитированную в «парижской» главе.

Фортепианные концерты Черепнина — так же, без сомнения, как и симфонии, — отсчитывают «пульс» композитора на разных этапах. Шесть концертов создавались на протяжении 1918 — 1965 годов, постоянно исполнялись как самим автором (есть компакт-диск с записью 2-го, 3-го и 6-го), так и другими пианистами; последний, Шестой, был заказан известной пианисткой Маргрит Вебер (ей же посвятил «Mouvements» И. Стравинский).

Однако, повторим, проследить судьбы жанров творчества Черепнина, каждого, в их эволюции — задача будущего.

Для А. Н. Черепнина, для человека, жизнью которого была музыка и только музыка (в этом отношении необычайно интересна и характерна «Автобиография»), «подведение итогов» также связано с судьбами музыки в XX веке. «Авангардная» его молодость показала, что при любых, даже резких, поворотах и переменах закономерности торжествуют, что «природное», имманентное развитие искусства имеет тот же вектор движения, что и «изобретенное». Тогда это был кризис тонально-гармонической системы европейской музыки XVIII — начала XX столетия. Теперь, в эпоху авангарда «второй волны», решались еще более радикальные задачи, а от них ровесник века был неизбежно далек, хотя — во многом благодаря сыновьям-композиторам — стремился если не «участвовать» в процессе, то хотя бы его понять.

6 августа 1969 г. Г. М. Шнеерсону под впечатлением полученного от Ивана «фотостата» нового произведения «Rings»: *«Пьеса “Rings” для*

струнного квартета "with contact microphones, oscillators and 2 ring modulators". Заумно. Как ни читал — не смог себе представить, как звучит, ни даже понять, как конструировано. Придется ждать, когда услышу запись на ленте, сделанную во время первого исполнения в Бостоне.

А здесь забавляюсь записью звучностей хоров цикад, всяких сверчков, инсектов, лягух, а по ночам каких-то особенных дятлов. Получается при попытке записи не менее заумно, чем в "Rings", — а это в какой-то мере звуковой подход "Rings" оправдывает и подтверждает. В обоих случаях мир "звука" многограннее ограниченного темперацией и преемственной условной грамматикой мира "музыки": он и проще, и сложнее, а в произведениях совр[еменных] *композиторов отвечает и прогрессу техники звукопроизводства, и природе звука как такового. Совр*[еменный] *комп*[озитор] *творит, т. е. скорее еще ищет новую организацию звука, соответствующую форму, созвучную современному человечеству»*[6].

Нынче (время в XX веке движется равномерно — и неравномерно-ускоренно) эти процессы стали уже историей, они во многом поняты. Но представляются драгоценными для истории музыкального искусства подлинные документы времени, тем более признания действующих лиц исторической драмы. Эпистолярный текст А. Черепнина 1970 года: *«Странный сейчас музыкальный климат в Западном мире. Последнее произведение Штокхаузена, по словам свидетелей, заключалось в том, что он предоставил каждому отдельному инструменту полного симфонического оркестра играть одному за другим какую-либо по произволу выбранную ноту, причем каждый последующий выбирает свою ноту, прослушав предыдущего — и так до полного состава, причем сидящий за электроническим аппаратом Штокхаузен варьировал интенсивность звучности и фильтровал ее механическими приемами... С другой стороны, в музыке Берио и многих из современных tutti quanti — "quotations" классиков в их оригинальной форме или в видоизмененном электронически аспекте служат матерьялом. Также "quotations" применяет и "pop-music", — очень много из Баха — и в оригинале, и ритмизируя и видоизменяя вместе с алеаторикой, без определенной формы* [...]

Оттого ли мне это кажется странным, что мне 72-й год пошел, и я, сам того не заметив, постепенно очутился пережитком прошлого в современном живом музыкальном мире — или от упадочности современного искусства?

Как бы то ни было, западная молодежь видит в этом искусстве, в описанного рода музыке, явление, с ней созвучное. [...] *Невольно спрашиваешь себя, есть ли сегодня смысл писать симфонии, квинтеты для духовых и т. д. и т. п. и не "ковыляю ли я позади как пес паршивый", как представлен старый мир в "12" Блока! Только потребность сочинять и любовь к звукам и их организации спасает меня от сомнений и*

поддерживает веру в инстинкт творчества и сознательное оформление найденных эмбрионов в диктуемых вкусом слуха образах»[7].

Бывали, и нередко, минуты творческого отчаяния. Запись в дневнике от 7 августа 1976 г.: *«...старался работать, но безрезультатно, хочется чего-то трогательного, сердечного, а не вывертов. Вообще, так неясен подход. Так сбит с панталыку современностью, а вместе и неудовлетворенностью своим творчеством. Время, время пришло, как говаривал (в шутку) папочка, „Бетховена проведать“...»* (*P.S.S.*).

Две позиции в размышлениях А. Черепнина привлекают внимание: историзм мышления и понимание неотрывности средств искусства от его цели. Еще один текст — документ времени осмысления глобальных перемен. Конечно, многие современники размышляли о том же и, вероятно, многие — так же. Но текст творца искусства, «объекта» изучения не может оказаться лишним; нижеследующее датируется 1965 годом:

«...до конца XVIII века было мало разницы в средствах передвижения, образе жизни людей... Шарлемань в колеснице, запряженной быками, ехал из Парижа в Аньер. Поль Ревир на лошадке скакал, чтобы спасти дело эмансипации американцев от англичан. Только в XIX веке началось по-иному: пароход, железные дороги, газ, — а с XX-го впервые в истории человечества произошла (и идет) кардинальная перемена: электричество, автомобиль, авион, jet, телефон, телевидение, пластинки, magnetic tape, электроника — полеты во вселенную... Может ли при этом искусство, являющееся воплощением современности и современного общества — современного человека, — оставаться без движенья вперед — не только в смысле миссии, но и в средствах осуществления этой миссии?

Вот оттого мне кажется, что все современные технические возможности, включая и электроническое воспроизведение звучаний, звука как такового, освобожденного от ограничений темперации, — помощники композитора и могут быть им использованы для осуществления всякой его цели, его миссии служения людям и обществу, в котором он живет. И я радуюсь, что мои сыновья — Сережа в Prinston, Иван — у Штокхаузена и Пуссёра — обучаются новым "средствам", которые для них будут такими же естественными, какими для Палестрины были церковные лады, для Баха темперированный строй, для классиков — "классический" музыкальный язык, для "Кучки" — народная песнь, для Веберна — серия.

И надеюсь, что, вооруженные этими средствами, они смогут так же честно служить искусству и людям, как служил их дед, мой отец, и как всю мою жизнь старался и стараюсь служить я сам. Идет "племя младое, незнакомое", "мне время тлеть, а им цвести!"»[8]

Еще meditation (дневник, 18 июля 1975 г., Марлоу; после длительного перерыва, вызванного очередным инфарктом):

«Современное развитие музыкального языка — и не только языка, но и всей концепции — формы, подхода к музыкальному содержанию и т. д. — разрушило подход, который был естественным, — и совершенно естественно, что развитие музыки ищет полного обновления, [которое] *много категоричнее того обновления, которое принесло мое поколение в эпоху молодости.*

Молодежь, конечно, права, и освобождение звука от темперации путем электроники, расширение того, что мы принимаем теперь за музыку, — явление совершенно логичное, ведь именно об этом я мечтал и к этому стремился, когда был молодым (2-я часть 1-й симфонии — освобождался от темперированного строя путем применения исключительно нетемперированных ударных...). И наступило теперь то, что я предвосхищал, с такой силой, убедительностью и последовательностью, что всё, что идет по прежнему пути, априори ненужно и деклассированно. Одна эпоха завершилась. Другая начинается, и с уверенностью, хоть и неуверенными шагами, себя осознает и проявляет. Найти мое преломление в этом — задача» (*P.S.S.*).

Размышления о гипотетической судьбе собственного наследия осложняются осознанием своей принадлежности к русской культуре. Дневниковая запись 24 января 1976 г., Нью-Йорк:

«Можно ли верить, что когда-либо "наступит" мое время, когда оно, кажется, скорее "прошло". Поживем — увидим, когда помру — опрыскают меня "мертвой водой", а вот найдется ли когда-нибудь кто-нибудь, который опрыскает то, что создал, "живой водой" (как в русских сказках)? Но как бы то ни было — жить ли созданному мною или не жить — буду стремиться до последнего издыхания работать, — так хотелось бы не умереть, прежде чем закончу начатые две симфонии, исполню швейцарские заказы, приведу все мои дела и досье в порядок. [...]

А время теперь для „русского" музыканта за рубежом особенно трудное: на переходе из 19-го века в 20-й и на первую половину или первую треть двадцатого русская музыка завоевала себе признание, а также и французская, подход которой к сочинению близок русскому. Старались отделаться от вагнеризма, да и вообще от немецкой музыки — классической и романтической, которая имела гегемонию от Баха до конца 19 века. Русское начало, да и французское, явилось неожиданной сменой подхода — от внутреннего к внешнему, от философского к красивому, звучному, народному, композиторы искали [способы] *устранить всякое немецкое влияние (гордились этим, искали этого), старались сочинять музыку без шукрут* (choucroute, фр. — эльзасское блюдо со свининой и капустой, символ «немецкости». — *Л. К.*), *а Стасова в насмешку величали "Бахом". Теперь многое из этой музыки кажется как бы елочным украшением — будь то Шехеразада, Дафнис, Кикимора и т. д. Не касаюсь Чайковского, который от немецкого*

наследства не отказался и пользовался им для выражения чувства, да и русского духа. С Шёнбергом, Албан Бергом, Веберном немецкая музыка имела свой реванш. Сильной рукой Булеза повернулся руль в сторону музыки интеллектуальной, а за ним и новая музыка — музыка рука в руку с наукой — с шестидесятых годов совершенно новую главу в развитии музыки начала и успешно ведет. Это новое направление родилось не из Весны священной, не из Князя Игоря или Годунова, не из Дафниса или Пелеаса, а из постшёнбергинства— поствебернианства. Причем же я? Первая симфония, Квинтет и т. п., может быть, несколько созвучны современному направлению, — но затем всё, что сочинял, скорее из русской традиции исходит, и, пожалуй, только в Серенаде и Сюите для клавесина я нашел для себя и вообще нечто сильное, даже если не новое. Ну, а теперь хотелось бы дальше — к новым берегам — идти — не для моды, а оттого, что потребность ощущаю, — вопрос, конечно, смогу ли осуществить то, что в себе чувствую и смогу ли избежать компромисса» (*P.S.S.*).

«Подведение итогов» происходило, конечно, не только в сфере творчества, но и в сфере автобиографической. 27 декабря 1976 г., накануне последнего, неполного года жизни: «*...пишу этот дневник не для каждодневной „хроники“. А потому, что хочется записать то, что меня угнетает.* [...] *Ведь я русский. И вся моя психология русская, мое мышление, моя совесть, мое творчество — русские. И почему мы с родителями из России уехали? Ведь я не хотел ни из России, ни потом из Грузии за границу уезжать и всецело сочувствовал революции... а уехали-таки. Мой бедный отец жил изо дня в день* [...] *я помогал, сколько мог, родителям, дедушке, Алику. Папочка умер, заложив накануне последние часы, не было чистой рубашки, чтобы положить его в гроб, — надели на него мою китайскую пиджаму* [...] *Я не перестал быть русским со всей моей психологией, а живу жизнью совсем иной...*» (*P.S.S.*).

Размышления А. Н. Черепнина о конце земного существования, о неизбежности ухода очень гуманны и благородны, лишены страха перед неведомым (хотя христианскую веру в «воскресение мертвых и жизнь будущего века» не исповедовал). Если можно «быть готовым» к уходу, то он был готов.

Во всяком случае готовился, в том числе в сфере творческого наследия. 1 января 1977 года, Нью-Йорк, он намечает в дневнике состоящую из многих пунктов программу того, что «должен» и «надеется» сделать в области композиции, издания и исполнения своих сочинений (очень важные данные для написания подробной биографии), — тут есть даже разделы «Желания и мечты», «Зароки» с пронумерованными пунктами, — находим в этой программе и такое:

«1) Необходимо здесь все манускрипты, эскизы, письма разобрать, что не нужно — выбросить, что нужно — классифицировать;

2) то же в Париже. Особенно: все папочкино — классифицировать, в порядке оставить;

3) все содержимое сундуков с письмами и документами классифицировать, в порядок привести и оставить.

Также все документы и письма дедушки Бенуа.

4) Составить точную инструкцию по-французски о Беляевском деле и на случай кончины Муравьева обо всех обязанностях на должность председателя. [...]

7) Сделать опись библиотеки в Париже, особенно ценных русских книг, чтобы наследники знали цену и не продали бы "по весу".

8) Вообще все в такой порядок привести, чтобы, когда умру, всё было ХМ ясно и наследие было бы в полном порядке.

Четыре страницы дел — необходимо до смерти исполнить. Каждый день теперь ценить, бороться с апатией, пессимизмом, инерцией и каждый день хоть немного из всего отмеченного исполнять» (*P.S.S.*).

Незадолго до того, уже в другом плане (дневник, 13 ноября 1976 г.): ездил на кладбище Сен-Женевьев дю Буа, «*заплатил за уход за папочкиной могилкой. Памятник подкрашен и в хорошем состоянии, но иконку из креста стибрили* [...] *Это стало участью всех иконок... Но кладбище с псковскообразной церковкой (построенной фо-Бенуа) и подобными же памятниками, — с осенней расцветкой берез и лиственных деревьев, при светлом, частью солнечном осеннем дне — было не грустным, а примиряющим. М. б., неплохо будет похоронить меня вместе с папочкой. Место есть. И проросло какое-то молодое деревцо, как на могилке дедушки Бенуа в Исси ле Мулино. Чувства большей близости к папочке у меня не было. Он во мне живет, а не в сырой земле*» (*P.S.S.*). В соответствии с выраженным А. Черепниным желанием, тело его было кремировано; часть праха развеяли над Темзой. Другую захоронили рядом с отцом.

Специально для нашего издания г-н Серж Черепнин сделал фотографию этой могилы Черепниных под Парижем. А маэстро Геннадий Рождественский сфотографировал мемориальную доску на доме, где жил А. Н. Черепнин...

Долгое странствие — долгие странствия — Александра Черепнина завершились свыше двадцати лет назад. Каков же итог его земной жизни как «странника»? Каковы ответы на тему о нем как русском композиторе XX века, как художнике Русского Зарубежья? Один из ответов дает он сам.

«... вся жизнь у меня сложилась бродячей, и когда меня спрашивают, где, собственно, я живу, приходится констатировать, что большей частью в аэропортах в ожидании посадки, в авионах в воздухе и в гостиницах. И хоть имеются у меня два "официальных" местопребывания — квартиры в Нью-Йорке и Париже, я уже давно как приучился

чувствовать себя “дома”, где бы ни находился: всюду, где в комнате есть стол, за которым я пишу, кровать, в которой сплю, а когда еще в такой комнате рояль, а со мной моя жена, то чувство “дома” полное!» Но там же далее: *«Мечтается, что в будущем 1969 году, когда, если доживу, мне должно исполниться 70 лет, отметить это событие в моем родном Ленинграде... Т. к., если уж порыться в душе и поговорить о “доме”, то по-настоящему я “дома”, несмотря на полувековую разлуку, — все-таки на Родине, откуда произошел, где воспитался и которую никогда не переставал любить и во мне “хранить”. Что я “продукт” моей родины, в этом у меня нет сомнения, чувствую это и в моем отношении к жизни, к людям, искусству, и в моей музыке. Во всем у меня русский подход, и рассматриваю мою музыкальную деятельность не как манифестацию творческого “ego”, а как служение людям и обществу, где бы я ни находился»*[9].

Это не единичное, это выношенное признание такого рода. Почти десятилетием раньше — Ю. А. Шапорину (в уже цитированном письме): *«Так надеюсь, что мое творчество может оказаться созвучным* (на родине. — *Л. К.*)*: несмотря на долгие годы странствий, я никогда не переставал и не перестаю чувствовать себя русским, чувствую свою принадлежность к русской культуре и идеологии; в моих лекциях я всегда защищаю идею о том, что композитор должен служить обществу, а не диктовать ему. И стараюсь проводить это в моем творчестве»*.

Другой ответ мы попытались дать, прослеживая связи с языком, сюжетами, текстами, темами, народнопесенными и отчасти церковнопесенными источниками, — связи, которые были прикосновениями Антея к Матери-Земле.

Но главное, что еще предстоит серьезно исследовать на основе возможно полного корпуса сочинений, — это принадлежность к русской, и именно «петербургской», «кучкистской» композиторской школе, причем как бы «через поколение». Не к Бородину, Мусоргскому и Балакиреву непосредственно, но уже и к Стравинскому, и к Прокофьеву: эволюция, обновление, изменение при сохранении неких архетипических черт. Свободное продолжение и развитие традиции в сочетании с тем принципиально новым, что принес XX век, когда сама традиция — уже — русская традиция этого столетия.

В 1926 году «русский парижанин», поэт и философ Дмитрий Мережковский задавался вопросом: «Что такое эмиграция? Только ли путь с родины, изгнанье?» И отвечал: «Нет, и возвращение, путь на родину. Наша эмиграция — наш путь в Россию. Мы... переселенцы из бывшей России в будущую»[10]. Музыка А. Черепнина — будем живы — придет к слушателю. Она очень живая, очень современная, очень русская. И наш скромный труд — на том же пути их возвращения. И автора, и музыки.

Примечания

[1] *Slonimskky N.* Op. cit. P. 19—23.

[2] РГАЛИ, ф. 2985, оп. 1, ед. хр. 392, л. 35 об. — 36.

[3] Там же, ед. хр. 392, л. 44.

[4] А. Н. Черепнин — Г. М. Шнеерсону, 27 июня 1967 г., Париж // ГЦММК, ф. 375, № 936.

[5] Там же, № 948. В 1994 году в С.-Петербургской консерватории была защищена кандидатская диссертация: *Айзенштадт С. А.* Фортепианные концерты А. Н. Черепнина: Черты стиля (первая и пока единственная отечественная диссертация по творчеству А. Н. Черепнина); однако не удалось найти статьи автора диссертации на указанную тему.

[6] ГЦММК, ф. 375, № 951.

[7] Там же, № 966.

[8] Там же, № 919.

[9] ГЦММК, ф. 449, № 1138.

[10] Цит. по: *Струве Н.* Русская эмиграция: Массовый исход в будущее // Странник, 1997, № 1. С. 23—24.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

АЛЕКСАНДР ЧЕРЕПНИН О СЕБЕ

А. Черепнин — человек, всю жизнь ведущий дневники, пишущий сотни писем, постоянно осмысляющий свой творческий процесс, свою систему композиции, — многократно вспоминал и описывал свою жизнь. В Библиографии Э. А. Ариаса находим указание на автобиографический текст 1928 года, опубликованный в Кёльне[1]. С воспоминаний о Петербурге, об отце, вообще о семье, об эмиграции, о Париже, а затем, по мере течения жизни, о следующих этапах биографии начинается едва ли не каждое интервью в прессе и на радио, аннотация к звукозаписи и т. п. С годами в автобиографический комплекс вошла еще одна важная для А. Черепнина тема «династии», тема сыновей-композиторов, которая имела не столько «семейный», сколько исторический смысл. Вообще, «рассказ о себе» — автобиография — у Черепнина по преимуществу, если не исключительно, рассказ о музыке, ее месте в человеческом сообществе, ее эволюции и прогрессе, ее устройстве, о миссии художника, о «евразийской» стране — России (с едва ли не неизбежными в этом случае несправедливостями в адрес Запада, которые отметит любой непредубежденный читатель) и о себе как композиторе. Мы не будем полемизировать по тому или другому поводу с автором (например, называющим нашествие на Русь «монгольским»).

Редактор-составитель английской книги Б. Фолкмен в своем предисловии уделяет много места разным вариантам автобиографии А. Черепнина и ее значению как источника книги В. Райха:

«Черепнин не только постоянно поддерживал контакт с Райхом, но и снабжал его важными документальными материалами. Самым важным из этих материалов была автобиография Черепнина, написанная по-французски. Она представляла собой 56 страниц машинописного текста, напечатанного через один интервал, и первоначально была заказана парижским издательством Фламмарион пресс. Она была закончена 26 августа 1947 г. По-видимому, в издательстве ждали, что Черепнин, который был чудным рассказчиком, напишет смешной рассказ о своей насыщенной событиями жизни, который будет переполнен описанием опасных ситуаций во время революции и воспоминаниями об экзотике бесконечных путешествий — рассказ, где на первом плане стояла бы

---

[1] *Tcherepnin A.* Autobiographisches // Rheinische Musik- und Theaterzeitung (Cologne). 1928, May.

романтическая история его ухаживания за второй женой Минг (Минь), приправленный секретными сведениями о жизни бурно веселящегося на дорогих курортах высшего общества, куда Черепнин был одно время вхож благодаря своей первой жене. [...] Когда же композитор вместо этого представил на рассмотрение издательства рассказ, где почти не упоминались события личной жизни, — детально проведенный анализ (год за годом, произведение за произведением) его развития как художника и влияния его творчества на внешнюю карьеру, — оно отказалось его выпустить. Если академичная рассудительность и дотошность Черепнина сделали в 1947 г. его работу бесполезной для издательства Фламмариона, то как раз эти качества стали неоценимыми для Райха десять лет спустя. Часто Черепнин, описывая историю написания или технические детали произведения, делал это так хорошо, что Райх в своей биографии довольствовался тем, что просто пересказывал французский оригинал автора».

Позже, в 1953 году, А. Черепнин дополнил свою «Автобиографию» 1947 года; кроме того, Б. Фолкмен располагал в начале 1990-х еще двумя продолжениями, доводящими жизнь музыканта до 1962 года. Существовали (существуют), но пока не переданы в Фонд Пауля Захера и другие автобиографические тексты.

Далее публикуется перевод «Краткой автобио графии», опубликованной на английском языке в 130-м номере журнала «Tempo» в 1979 году[2].

[2] *Tcherepnin A.* A Short Autobiography // Tempo, 1978, № 130.

Александр Черепнин

КРАТКАЯ АВТОБИОГРАФИЯ (1964)

Мой отец, Николай Николаевич Черепнин, был выдающимся русским композитором, блестящим дирижером, высокообразованным педагогом. У матери было красивое меццо-сопрано, но из-за чрезмерной робости она так и осталась «домашним сопрано», а я — я был ее единственным аккомпаниатором, и это, конечно же, приносило мне огромное удовлетворение. Она пела немецкие, русские, французские песни и романсы.

Музыка в нашем доме была религией. Будучи единственным ребенком в семье, я был допущен на все домашние музыкальные вечера и репетиции; у нас бывали Римский-Корсаков, Лядов, Кюи, Глазунов, Стравинский, Прокофьев, Дягилев, Бенуа, Фокин, Павлова, Шаляпин... Среди других детских впечатлений — концерты (и не только те, в которых в качестве дирижера выступал отец или кто-нибудь из его учеников и друзей), оперные и балетные спектакли. Дягилев, отец, Бенуа, Фокин, Бакст, Нувель, Нурок и иже с ними часто говорили в нашем доме о новом «Русском балете» — это было в пору его зарождения. Через семейство Бенуа, то есть через родственников по материнской линии, я имел возможность общаться с художниками и скульпторами, посещать их выставки. Кроме того, я видел и слышал таких писателей и поэтов, как Городецкий, Каменский, Гумилёв.

Отец верил в Бога, любил церковь (он принадлежал к православной церкви). Я, естественно, ходил с ним на службы, а дома прислушивался к его беседам со священнослужителями; кстати сказать, покойный митрополит Евлогий (Георгиевский) был его близким другом. Я был достаточно хорошо знаком и с другими конфессиями — с католической церковью и ее служителями (моя мать была католичкой), с грузинской, армянской, сирийской, константинопольской, иерусалимской, коптской ветвями христианской церкви, а также с мусульманскими муллами, с синтоистами, конфуцианцами, таоистами.

Такова была среда, в которой я рос. И не удивительно, что с самого раннего детства музыка стала моей религией, целью моей жизни; можно сказать, что в музыке состоял весь смысл моего существования. Родители рассказывали, что я чуть ли не в колыбели пытался напевать всё, что слышал (например, главную тему си-минорной симфонии Бородина), а также кое-какие мотивы собственного сочинения. Как только родители куда-нибудь уходили, я подбегал к одному из двух домашних

маленьких роялей и нажимал на клавиши — вслушивался в звуки, старался подобрать то, что слышал внутри себя. (Да и по сей день — стоит мне только прислушаться к себе — я слышу звуки: мелодии, мотивы, гармонии, всякого рода сочетания звуков; музыка никогда не прекращает звучать во мне, словно это часть моего кровообращения, часть моего организма.)

Я никогда не осмеливался импровизировать на фортепиано (да и вообще прикасаться к клавишам) в присутствии отца: я боялся ему помешать. Но с матерью я был немножко смелее, и она вскоре поняла, *что* значила для меня музыка. В доме всегда было много нотной бумаги. Я наблюдал, как отец пишет партитуры, и пытался делать то же самое, когда оставался наедине с собой. Заметив это, мать посвятила меня в тайны нотной грамоты, когда мне было всего пять лет, так что с нотописанием я освоился раньше, чем научился писать слова, — раньше, чем выучил азбуку. Вообще, наиболее естественным способом выразить собственные мысли для меня всегда была и остается музыка, а не слово. Но, как ни странно, никто не давал мне сколько-нибудь систематических уроков теории музыки вплоть до девятнадцатилетнего возраста, когда я окончил гимназию и поступил в Петроградскую консерваторию. А до той поры мое обучение музыке сводилось к весьма нерегулярным урокам фортепиано. Сначала со мной занималась мать, потом это дело было поручено поочередно нескольким пожилым дамам, после чего моей преподавательницей стала Леокадия Кашперова — пожилая женщина, которая в юности училась у Антона Рубинштейна, а позже сочиняла музыку и давала частные уроки у себя на дому, не желая работать ни в одной из музыкальных школ (а их в Петрограде было много). Она любила говорить, что я забегаю вперед и что всё, что она может для меня сделать, — это по возможности сдерживать мой «бег», чтобы я «не сломал себе ноги». Я и в самом деле забегал вперед: не довольствуясь пьесами, которые она мне задавала, я по собственной воле — и по своему выбору — разучивал классические и современные произведения и даже отваживался играть их публично без ведома педагога и родителей.

Музыка — мой естественный язык; мне всегда хотелось общаться на этом языке с людьми. На концертной эстраде я чувствовал себя как дома — здесь я был счастлив. У меня никогда не было боязни сцены. Напротив: эстрада меня манила. Всякий раз, когда я играл на публике, я получал истинное наслаждение. Так было всегда — с самых ранних лет и до сих пор, когда мне уже 65! Я не могу отделить себя от музыки. Через нее я общаюсь с людьми, а концертная площадка — это для меня как бы церковь, то есть то самое место, где я могу служить своей религии, музыке, и выполнять свою миссию по отношению к людям.

В первые 14 лет своей «творческой жизни» на ниве композиции я был всецело предоставлен самому себе. Мною никто не руководил, и

единственным способом узнать, как люди относятся к тому, что я делаю, было исполнение собственных сочинений на концертной эстраде. Должен признаться, что лет до пятнадцати или шестнадцати я после каждого своего выступления возвращался домой расстроенный и ложился спать в слезах. Что это было? Реакция на только что пережитое возбуждение или чувство собственной неполноценности? А может быть, и то, и другое? Не могу сказать. Как бы то ни было, я после каждого выступления заворачивался в одеяло и плакал, пока глаза не слипались от усталости.

В те годы я был очень застенчивым (даже в общении с горячо любимыми родителями) и никогда ни с кем не делился своими тревогами. Я никоим образом не мог себе позволить обеспокоить родителей, так что — если говорить о моем творческом развитии — я просто пребывал в одиночестве.

Я хотел, чтобы родители были счастливы и — вообще — чтобы все люди были счастливы. Еще в раннем детстве я осознал, что счастье и несчастье, радость и горе сосуществуют и не могут быть отделены друг от друга. Именно это осознание подтолкнуло меня (пусть всего лишь по-ребячески) к идее совмещения мажора и минора. Я всегда чувствовал, что мажоро-минорное трезвучие, состоящее, скажем, из звуков *до*, *ми-бемоль*, *ми-бекар* и *соль*, является «фундаментальным», «конечным», а следовательно, «консонирующим», «устойчивым» аккордом, не нуждающимся в разрешении, то есть не вписывающимся в традиционные представления о диссонансе. Меня тянуло к этому мажоро-минорному аккорду. Он постоянно звучал во мне, и я еще в ранний — интуитивный — период сочинительства использовал его в качестве заключительного «консонирующего» созвучия. Позже я понял, что дело было просто в том, что меня не устраивал равномерно-темперированный строй (с его интервалами, отличающимися от интервалов натурального строя). В реальности я слышал вокруг себя обычные интервалы общеупотребительного строя, а не то мажоро-минорное трезвучие, которое поселилось в моем сознании. То, что я слышал внутри себя, противоречило общепринятым нормам использования так называемых «музыкальных» звуков.

Родись я в 1949 году — я, несомненно, обратился бы к электронной музыке в поисках точного воспроизведения моей «внутренней музыки», но я родился в 1899-м, и потому для меня не было иного пути, как пытаться комбинировать интервалы таким образом, чтобы создавалось впечатление, будто это натуральные интервалы. В условиях отсутствия адекватных способов воспроизведения того, что я слышал внутренним слухом, мне пришлось приспосабливать свой слух к условностям звукового материала, укоренившегося в музыкальной практике. В ранней юности я, разумеется, понятия не имел о различиях между натуральным и равномерно-темперированным строем и — вместо того, чтобы сетовать на равномерно-темперированный строй, — сетовал на свой слух.

Приятие мажоро-минорного трезвучия привело к приятию многих других неортодоксальных аккордов, так что уже в ранних моих сочинениях функция «диссонанса» оказалась утраченной, а традиционные тональности уступили место новоявленным модусам. По существу, я интуитивным путем создал для себя собственный музыкальный язык, который давал мне возможность материализовать мои музыкальные представления.

В возрасте девятнадцати лет я поступил в Петроградскую консерваторию, представив на рассмотрение экзаменационной комиссии оркестровые и хоровые сочинения, оперы, балеты, пять фортепианных концертов, двенадцать фортепианных сонат, а также камерно-инструментальную и вокальную музыку. Члены комиссии (Глазунов, Лядов, Соколов, Петров, Оссовский и др.) бегло просмотрели мои рукописи и сочли их приемлемыми. Впоследствии я не раз задавался вопросом: что они подумали бы, если бы по-настоящему вникли в эти нотные тексты? Благодаря хорошему слуху и владению фортепиано я был принят в класс Николая Александровича Соколова, где мне впервые в жизни довелось соприкоснуться с изучением традиционной гармонии. Только тут я понял, насколько далеким от общепринятого был мой подход к проблемам гармонии. Я с легкостью выполнял все задания, и эти занятия навели меня на мысль разобраться в собственных методах композиции, тогда еще интуитивных.

Сезон 1917/18 года был сезоном революции. В августе 1918 года я с родителями покинул Петроград, после чего три года прожил в Тбилиси, в столице тогдашней независимой республики Грузии. Здесь я усердно занимался игрой на фортепиано, выступал в концертах, но как композитор вновь оказался предоставленным самому себе.

В Тбилиси я был поглощен освоением классики, особенно музыкального языка Бетховена и принципов строения его произведений, но, наряду с этим, увлекся грузинской народной и духовной музыкой. Тем временем меня не покидало возникшее еще в Петрограде стремление осмыслить мой собственный опыт сочинения музыки. Всё это способствовало кристаллизации моего музыкального языка.

Накладывая одно мажоро-минорное трезвучие на другое, я обнаружил, что из них можно образовать такой гексахорд: *до—ми-бемоль—ми-бекар—соль—ля-бемоль—си*(*—до*). В противодвижении этот гексахорд превращается в следующий ряд звуков (сверху вниз): *до—ля—ля-бемоль—фа—ми—ре-бемоль*(*—до*). Если же совместить первый гексахорд со вторым, получится синтетический девятиступенный звукоряд (снизу вверх): *до—ре-бемоль—ми-бемоль—ми-бекар—фа—соль—ля-бемоль—ля-бекар—си—до.* (Основополагающим аккордом этого звукоряда является мажоро-минорное трезвучие.) Поскольку полученный девятиступенный звукоряд в конечном счете составлен из сцепленных друг с другом однотипных тетрахордов, он может иметь лишь

четыре различные (по реальному звучанию) высотные позиции и — в каждой из них — предстает в виде трех разных ладов; мы имеем, таким образом, двенадцать девятиступенных «тональностей» (девятиступенных ладов). Мне стало ясно, что музыка, которую я ранее сочинял чисто интуитивно, неизменно «склонялась» к этому синтетическому девятиступенному звукоряду; более того, она на нем базировалась, она в нем коренилась. После того, как я всё это осознал, передо мной открылся уже не интуитивный (как прежде), а системный — теоретически обоснованный — путь продвижения в том же направлении.

Я с юных лет был склонен к размышлениям о прогрессе в музыке и всегда отвергал традиционализм, ибо для меня была очевидна его бесперспективность. Я чувствовал, что обновление достижимо на пути дальнейшей эволюции стройного контрапунктического письма, то есть в русле полифонии. И опять-таки: интуитивно овладев полифонической техникой, я со временем ощутил тягу к ее аналитическому осмыслению и обнаружил, что, по сути дела, я давно уже непроизвольно следовал определенной методологии выстраивания многоголосной ткани. Стремление обобщить эту методологию навело меня на мысль о целесообразности понятия «интерпункт». Термин (при всей его непривычности) говорит сам за себя: имеется в виду «punctus *inter* punctum» (в отличие от общеизвестного понятия «контрапункт», отталкивающегося от принципа «punctus *contra* punctum»). Интерпункт может быть вертикальным (это будет интерпункт в строгом смысле слова) либо горизонтальным, когда каждый голос ведет себя так, как если бы он имел собственную тактовую черту, свои собственные границы такта. Возможен, кроме того, полиритмический (в “Основных элементах моего музыкального языка” — метрический. — *Пер.*) интерпункт, возникающий в тех случаях, когда каждый из голосов базируется на собственной метрической ячейке в виде индивидуализированной ритмической фигуры. Наконец, возможны сочетания каких-либо двух — или даже всех трех — типов интерпункта. В общем, оказалось, что в ранних сочинениях я интуитивно пользовался как вышеописанным девятиступенным звукорядом, так и методами интерпункта. Но с некоторых пор я перешел к сознательному следованию обеим этим идеям, которые стали, таким образом, отличительными признаками моего музыкального языка.

В годы первой мировой войны Россия была полностью изолирована от западного мира. Радио в те времена не было. Единственным источником информации были газеты, издававшиеся под недремлющим оком цензуры. Вдоль всей западной границы России шли ожесточенные бои. Западными соседями нашей страны были Германия и Австрия. На Юге положение было не лучше: всё Причерноморье контролировала Турция, а ведь она тоже находилась в состоянии войны с Россией. Воздушного сообщения не было. Попасть из России во Францию можно было лишь очень сложным путем: надо было сначала добраться до Финляндии, про-

ехать через Скандинавию, затем — под угрозой германских подводных лодок — пересечь Северное море с востока на запад и только после этого переправиться (под той же угрозой) через Ла Манш из Англии во Францию. Таков был кратчайший путь в Западную Европу. Проследовать южным путем было невозможно из-за близости к Турции, а обходной путь через Сибирь, Японию, Тихий океан, США и Атлантику был слишком длинен и сложен.

Культурные контакты прекратились. Сведения о новейших тенденциях в западноевропейской музыке до Петрограда не доходили, а в Европе никто ничего не знал о нашей музыкальной жизни. В том, что значительная часть территории России была оккупирована армиями Германской и Австро-Венгерской империй, ничего хорошего, разумеется, не было. Но еще хуже было всё, что несла с собой Гражданская война. В не меньшей изоляции, чем Россия, оказался (в годы моего пребывания в Тбилиси) Кавказ, включая Грузию. Эта изоляция усугубилась в начале 1921 года, когда Грузию заняли коммунистические войска, вторгшиеся из Азербайджана. Конечно, то, что выпало на мою долю, пустяки в сравнении с тем, что творилось тогда вокруг. Но факт остается фактом, что от пятнадцати- до двадцатидвухлетнего возраста я был изолирован от Запада. В Грузии у меня не было никого, с кем я мог бы поделиться своими творческими идеями. «Обсуждать» перспективы музыкального искусства я мог только сам с собою.

Осенью 1921 года, когда я прибыл в Париж с чемоданом нотных рукописей и с подобранной на тбилисских улицах собачкой по кличке Тушкан, я обнаружил, что мое понимание путей дальнейшего развития музыки во многом совпадало со взглядами западных композиторов моего поколения. Наметившиеся на Западе тенденции (полифонизация музыкального мышления, хроматизация письма, обращение к средневековой контрапунктической технике с опорой на классические принципы формообразования либо, наоборот, с отказом от таковых) полностью согласовывались с моими композиционно-техническими идеями. Мои представления об организации хроматики через посредство двух гексахордов или же на основе различных вариантов «синтетического девятиступенного звукоряда» смыкались с занимавшими многих молодых композиторов того времени поисками новых способов упорядочения материала двенадцатитоновой шкалы, а моя концепция «интерпункта» перекликалась с их полифоническими исканиями. Поэтому Париж оказался для меня более подходящей средой, нежели Россия или Грузия. В этом, по всей вероятности, и состояла причина того, что я принял решение обосноваться в Париже.

Партитура моей 1-й симфонии (1927) свидетельствует о серийной (в оригинале — serial. — *Пер.*) структуре тематизма; вместе с тем в ней наличествуют все те полифонические премудрости средневекового происхождения, которые связаны для меня с понятием «интерпункт». А в

финале моей 1-й виолончельной сонаты (1924) можно обнаружить мотивы, почерпнутые из пения птиц, а также явные признаки стремления к прозрачности фактуры и к лаконичности формы. Желание отойти от традиционной звуковысотности проявилось в том, что вся II часть 1-й симфонии написана для одних лишь ударных инструментов. Это, надо сказать, вызвало немало нареканий, когда симфония была впервые исполнена публично (под управлением Габриеля Пьерне в рамках «Концертов Колонна» в Париже в 1927 году).

Всё это было еще до рождения додекафонии, до мессиановских опытов тематического использования интонаций птичьего пения, до того, как многие западноевропейские композиторы обратились к модернистически усложненным ритмам, и задолго до той эмансипации звуков неопределенной высоты, какою было во многом ознаменовано композиторское творчество после второй мировой войны. Следует признать, что обновление музыки (становление новых методов звукообразования и организации звукового материала) никогда не бывает заслугой какой-то одной личности, а всякое «Что дальше?» непременно оказывается следствием того, что было ранее. «Новый климат» — будь то какое-то усугубление «старого климата» или результат противостояния ему — большей частью является логической реакцией нового поколения на создавшееся положение вещей. Не так важно, кто именно был первым; важнее, кто был лучшим. Тот, кто, действуя в духе своего времени, с особой силой выражает в искусстве это свое время, то есть «настоящее», станет представителем этого «настоящего» в «грядущем». Я всегда пребывал в непосредственном «настоящем». Невзирая на все различия в индивидуальном складе характера, в образе жизни и в принадлежности к тому или иному сообществу, к той или иной стране, я во всех отношениях чувствую себя относящимся к поколению, заявившему о себе после первой мировой войны, — к тому композиторскому поколению, которое противостояло импрессионизму в музыке. Почти все композиторы моего поколения столкнулись с одними и теми же проблемами, и каждый из нас — в меру своих способностей — пытался как-то решить эти проблемы.

Композиционно-технические идеи, о которых здесь уже говорилось, — те идеи, которые когда-то интуитивно родились во мне, а впоследствии были мною осознаны и преднамеренно использованы в собственном композиторском творчестве, — можно было бы счесть моими личными находками (каковыми они мне одно время представлялись). На самом же деле это были идеи моего поколения! Они носились в воздухе, а я их просто уловил и попытался найти приемлемые способы их материализации. Я был одним из многих, и не имеет значения, кто из нас был «первым». Важно быть честным и писать музыку так, как ты считаешь нужным. Конечная ценность музыкального произведения заключается в полнейшем равновесии между «что» и «как». Это самое

«как» может (и должно) быть подвергнуто анализу. Другое дело — «что». «Что» всегда носит импровизационный характер и не подвластно какому бы то ни было рациональному осмыслению.

Я полагаю, что истоком творчества является то, что мы именуем «интуицией». Насколько эта «интуиция» действительно интуитивна — я не знаю. Не исключено, что композитор улавливает нечто неслышимое, а затем превращает это нечто в так называемые «музыкальные» звучания. Задача композитора состоит в том, чтобы с помощью соответствующих технических приемов выстроить из интуитивно найденных им (и устраивающих его слух) звучаний некое композиционное целое.

В конце 20-х годов меня стал тяготить «техницизм» моего девятиступенного звукоряда, методов интерпункта и — даже — интуитивно найденного тематического материала. Я занялся поисками глубинного смысла музыкального искусства; ведь путь композитора — это непрекращающееся поступательное движение. Наступила пора переоценки ценностей. Хотелось приблизиться к людям, избавиться от налёта неестественности.

Будучи русским по происхождению и воспитанию, я много размышлял о русской музыке, о русских людях, о русском миросозерцании и о русской миссии в искусстве. Это привело меня к увлечению «евразийской» теорией генезиса русской нации. Тысячу лет тому назад Русь представляла собой конгломерат феодальных государств, не всегда дружелюбно настроенных по отношению друг к другу. Вследствие монгольского нашествия все эти государства попали под монгольское господство, стали частью великой монгольской державы, владения которой простирались от Вислы до Тихого океана. Спустя несколько столетий русские одолели монголов, но не изгнали их из своих земель: теперь уже не монголы главенствовали над русскими, а русские властвовали над монголами; [в конечном счете] русские унаследовали территорию прежней монгольской державы от Вислы до Тихого океана. У французов есть такая пословица: «Копни русского поглубже — обнаружишь татарина». Действительно: монголы слились с русскими, и нынешняя русская нация во многом представляет собой результат этой ассимиляции.

Россия, таким образом, столь же европейская страна, сколь и азиатская. Это поистине «евразийская» империя (как в географическом, так и в этническом аспекте). Россия не чужда ни Востоку, ни Западу. Но в ее отношениях с Западом ей присущ некий комплекс неполноценности: дает о себе знать превосходство западной культуры. Зато с Востоком она держится на равных. Более того: Россия всегда имеет что сказать Востоку — и всегда готова что-то воспринять от Запада. Для русского Восток — не экзотика, а неотъемлемая часть его натуры. Влияние Запада на Россию, быть может, существенно в материальном отношении, но в духовном аспекте оно для нее разрушительно, тогда как Восток всегда оказывал на Россию благотворное духовно-эстетическое воздействие.

Влияние тибетской сакральной живописи на русскую иконопись бесспорно (и очень велико). А влияние восточной музыки? Достаточно упомянуть такие шедевры (из числа очень и очень многих), как «Князь Игорь» и «В Средней Азии» Бородина или «Шехеразада» Римского-Корсакова.

«Копни русского поглубже — ...» А если, к примеру, «копнуть» меня? Что ж, для меня — как человека русского — причастность к Востоку совершенно естественна. Именно в евразийском миросозерцании я нашел стимул (как общефилософский, так и внутримузыкальный) к самовыражению. Дабы освободиться от власти тех музыкальных «формул», которыми я когда-то сам себя оснастил, я обратился к музыкальному фольклору и пришел к выводу, что для композитора приобщиться к фольклору так же важно, как для живописца — постичь пропорции человеческого тела. Линии тела человека — это *вечные* линии жизни. Микеланджело, Леонардо, Делакруа — все эти великие мастера (каждый для своих собственных целей) изучали строение человеческого тела, что давало им возможность оперировать вечными, неизменными линиями. Так же поступал и Пикассо — с той лишь разницей, что он во многих случаях пользовался теми же вечными линиями тела не для того, чтобы изобразить человеческую фигуру, а для того, чтоб выстроить абстрактную композицию; но именно опора на эти линии привносила жизнь в его абстрактные картины.

Линии музыкального фольклора — это *вечные* линии музыки, линии ее выживания. Ибо фольклору всех народов присуще одно общее качество: долголетие. Народная музыка живет в веках. Пользуясь фольклорным материалом, композитор оперирует вечными линиями — линиями, которым он всегда может найти то применение, какое ему представляется уместным.

Итак, я почувствовал, что использование фольклора может избавить меня от диктата разработанных мною композиционно-технических моделей. Я приступил к поискам нового для меня фольклорного материала (Египет, Палестина), а затем вернулся к давно известным мне грузинским, армянским, персидским, азербайджанским, русским народным мелодиям.

Так уж случилось, что вскоре после начала моих фольклорных «изысканий» — в 1934 году — я отправился в первое гастрольное турне по Китаю и Японии. В каждой из этих стран я намеревался пробыть всего несколько недель; однако то, что я там увидел и услышал, меня настолько восхитило, что мое пребывание в Японии и Китае растянулось на целый год. Я вернулся в Европу, но скоро снова отправился на [Дальний] Восток и пробыл там еще один год, выступая в концертах, обучая и — обучаясь.

В многочисленных сочинениях, написанных мною за период с 1933 по 1939 год, я использовал самый разнообразный фольклорный материал

и благодаря этому нашел новый путь в творчестве. Пожалуй, наиболее значительными из этих сочинений были балеты «Трепак» (для Лючии Чейс, с русскими народными темами, преломленными сквозь призму китайской традиционной музыки, 1938) и «La femme et son ombre» («Женщина и ее тень», по Полю Клоделю, для парижской балетной труппы Ролана Пти), где использованы японские фольклорные темы.

Началась война. То, что было пережито большей частью человечества (как и то, что довелось пережить лично мне), не могло не повлиять на мое творчество. Всё казалось таким мелким по сравнению с трагедией войны, с теми страданиями, которые она несла людям. В такое время невозможно было думать об искусстве для искусства или искать убежище в работе с фольклором. Важнейшая цель композитора теперь мне уже ясно виделась в служении человечеству, в том, чтоб произведениями искусства способствовать объединению людей, в том, чтоб по мере сил нести потрясенным душам успокоение, красоту и равновесие.

Первым моим сочинением, вызванным к жизни таким пониманием задач музыкального искусства, была 2-я симфония. В этом произведении, созданном в первые послевоенные годы, я — как частичка человечества — пытался выразить переполнявшее меня чувство любви к людям. Мне хотелось произвести на свет партитуру, в которой каждая нота выстрадана, а не «изготовлена» композиционно-техническим путем. Было что-то провиденциальное в том, что как раз в этот период моей жизни мне было предложено место преподавателя Чикагского университета имени Де-Пола: я перебазировался в США.

После переезда в Америку я, пожалуй, яснее, чем когда-либо ранее, осознал ответственность композитора перед обществом. Благодаря высокому уровню жизни миллионы американцев имеют доступ к всевозможным культурным ценностям. Радио, телевидение, звукозапись, концерты — всё это обеспечивает композитору контакт с многочисленными заинтересованными слушателями. Композитор постоянно убеждается в том, что музыка действительно способна объединять людей вокруг единичного произведения искусства. Но произведение должно быть достойно того внимания, которым оно здесь окружено, оно обязано нести людям позитивную информацию. Общество во всех отношениях питает композитора, и он с радостью отдает ему плоды своего труда — произведения музыкального искусства.

Я счастлив, что мог внести вклад в американскую музыкальную жизнь в качестве композитора, исполнителя, лектора и педагога. Счастлив, что у меня есть возможность всеми доступными мне способами служить американскому обществу, и счастлив, что использую эту возможность в полную меру моих сил и способностей. Я люблю людей. Люблю общаться с людьми. И люблю американский народ. Именно в духе этой любви я писал музыку на протяжении последних пятнадцати лет.

Что же касается «технологии», то мне кажется, что я уже приступил к некой синтезирующей реализации того, о чем мечтал в юности. Ныне диапазон звучаний, признаваемых «музыкальными», несравненно шире и богаче, чем прежде. Та часть моей 1-й симфонии, которая написана для одних лишь ударных инструментов без определенной высоты, — разве она кого-нибудь шокировала бы сегодня? Музыка, игнорирующая звуки явственно различимой высоты, плодотворно культивируется тем поколением композиторов, которое обратило на себя внимание после второй мировой войны. Электроника дает композитору возможность получить в реальном звучании то, что он слышит внутри себя: он может воспроизвести нужные ему звуки *точно* так, как он их слышит внутренним слухом. Выходит, осуществилась моя давняя мечта — та самая, которая в пору моего детства могла вызвать лищь недоумение (и которая сегодня уже никому не покажется чем-то странным и противоестественным). Все разновидности интерпункта, которые сложились в моем сознании в годы юности, обнаруживаются во многих авангардных сочинениях композиторов нового поколения, а та хроматика, которая не давала мне покоя в начале 20-х годов, — будь то в серийном контексте или же в условиях свободного оперирования ресурсами тех или иных звукорядов — органически «вписалась» в двенадцатиполутоновую музыкальную речь. Алеаторический подход к делу, испробованный мною в «Спортивной сонатине» для саксофона и фортепиано (1939), ныне стал одним из многих общепризнанных методов музыкального творчества. Важнее всего, однако, другое: музыка всё более и более становится своего рода религией — в том смысле, что она служит средством единения людей, неуклонно вовлекая их в многогранный процесс общения на почве произведений музыкального искусства. Это и есть тот идеал, в который я всегда верил, — идеал, делающий жизнь композитора поистине полноценной.

Я чувствую себя счастливым, потому что дожил до тех дней, когда музыка сделалась в полном смысле слова универсальной, что дало мне возможность отбросить многовековые условности и участвовать в созидании подлинного искусства звуков.

Перевел с английского Валерий Ерохин

ПРИЛОЖЕНИЕ II

АЛЕКСАНДР ЧЕРЕПНИН О СВОЕЙ ТЕХНИКЕ КОМПОЗИЦИИ

Теоретическое описание композитором своего музыкального языка — явление для XX века не исключительное. Оно может иметь характер предлагаемой всем системы, — такова система додекафонии А. Шёнберга[1]. Когда-то казавшаяся умозрительной, сконструированной в отрыве от всей предшествовавшей европейской музыки, она была позже (а в нашей стране — еще позже) осознана как продолжение этой звуковой культуры, прежде всего австро-немецкой композиторской школы, и вошла в музыкальное мышление, в творческую практику — в качестве единственной основы или одного из принципов творчества — многих композиторов, в том числе русских.

Другие мастера испытывали потребность в обосновании своих индивидуальных композиторских систем. Оливье Мессиан опубликовал теоретический трактат, с названием которого прямо перекликается созданный позже трактат А. Черепнина: «Техника моего музыкального языка» («Technique de mon langage musicale», Paris, 1944). Переклички с Мессианом в сфере модальной техники вообще значительны (как и коренные различия) и требуют отдельного рассмотрения на основе публикуемого текста. Мы не располагаем данными (высказываниями Черепнина и др.), свидетельствующими о знакомстве русского композитора с трудом Мессиана, но очень трудно предположить, что он прошел мимо этой книги (напомним, что некоторые дневники и другие материалы А. Черепнина, относящиеся к 30—40-м годам, нам были недоступны). Можно предположить, что в желании Черепнина теоретически законченно объяснить свою композиционно-техническую систему трактат Мессиана сыграл некоторую побудительную роль.

Но скорее всего тут отразилась более общая тенденция музыкальной действительности второй половины нашего столетия: композиторские комментарии (объяснения, описания) не только к своей музыке в целом, но даже к отдельным произведениям. Это — примета истекающего столетия, совершенно не характерная для музыки прошлых веков, когда теоретические работы посвящались музыке в целом (говорим о европейской), ибо музыкальная основа была общей для всех. В новой же музыке язык зачастую индивидуален и требует авторского объясне-

[1] См. об этом: *Холопов Ю. Н.* Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы австро-немецкой музыки: Первая треть XX века. М.: Институт имени Гнесиных, 1983.

ния. Эти достаточно общеизвестные факты помогают понять общее и особенное в публикуемом тексте.

Первое и главное: у А. Черепнина теория следовала за творческой практикой. Уже в тифлисских пьесах мы не только слышим их основанность на 9-ступенном звукоряде, но и осознанность этого: на рукописях некоторых — как очень часто, почти постоянно, позже, — наверху нотной страницы выписан звукоряд — основа будущего сочинения (существует, впрочем, возможность того, что этот звукоряд — не «задание» самому себе, а «рентгеновский снимок» сочиненной пьесы). Мы уже приводили одно из описаний «системы», сделанное композитором для грамзаписи и утверждающее ее естественное возникновение, ее собственно музыкальный генезис, отражающий мышление автора. Об этом же достаточно подробно пишет А. Черепнин и в «Краткой автобиографии», перевод которой напечатан в качестве Приложения I.

Впервые, как сообщает композитор, он попробовал сформулировать положения своей теории, (точнее, теоретически изложить основные свойства своего музыкального языка) по предложению Б. Ф. Шлёцера в первой половине 20-х годов. Углубляясь в свой звуковой мир, «в себя», Черепнин, во-первых, до конца дней усовершенствовал свои объяснения и, во-вторых, — а может быть, это главное — вскоре нашел в нем, в его западно-восточном, старо-новом, профессионально-народном синтезе философско-эстетическое credo, далеко выводящее за пределы «технологии». Свой трактат, написанный на английском языке, А. Черепнин назвал «Basic Elements of My Musical Language».

А. Черепнин придавал своей концепции большое значение. В книге В. Райха, в Библиографии Э. А. Ариаса обсуждение 9-ступенного звукоряда и интерпункта, их модификаций и вариантов применительно к отдельным сочинениям занимает большое место.

Заслуживает внимания пространная запись в дневнике (понятно, по-русски), датированная 17 октября 1976 г. Черепнины жили в Марлоу, и к композитору регулярно приходила Марджори Глок для получения разных материалов к биографии (ее визиты, содержание встреч зафиксированы многократно); М. Глок, которая работала над переводом на английский язык книги Райха, стала как бы вторым биографом и, во всяком случае, получала от композитора дополнения, поправки, разъяснения и т. п. В этом — последнем! — дополнении много интересных моментов.

Примечание технически-терминологического характера. А. Черепнин называет свою полифоническую технику иногда «интропункт», иногда «интрапункт», несомненно исходя из чисто фонетической оппозиции понятию «контрапункт». Однако существу этого элемента языка — «нота между нотами», — несомненно отвечает «интерпункт». В англоязычном тексте сделано именно так. Такая передача термина принята в настоя-

щем издании при публикации перевода трактата (об этом уже говорилось в предисловии «От автора»). А. Черепнин систематически пользуется термином «mode» (= «лад», «модус»). Диссонирующие (с обычной точки зрения) трехзвучные вертикали, базирующиеся на материале 9-ступенного звукоряда, трактовались А. Черепниным как консонирующие созвучия (*трезвучия*).

Первоначально автор этой книги познакомился с трактатом в виде ксерокопии (к сожалению, не очень хорошего качества) автографа А. Черепнина, подаренной Государственному центральному Музею музыкальной культуры им. Глинки Иваном Черепниным во время его первого визита в Россию в 1991 году. В это время Б. Фолкмен и его сотрудники провели работу по редактированию текста. Перевод именно этого усовершенствованного варианта с разрешения д-ра Фолкмена предлагается читателю. Переводчик — музыковед В. А. Ерохин — в свою очередь внес в изложение некоторые поправки и добавления (они заключены в квадратные скобки).

To the Glinka Museum
from Ivan Tcherepnin
June 24, 1991
Moscow

Basic elements

of my musical language

1. Nine step scale page 4–7
(the terms tetrachord, hexachord are used in
two senses – as a succession of notes when in one word;
as a chord when written tetrachord, pentachord, hexachord etc.)

2. Interpoint pages 8–9
3. Pentatonic scales " 10–11
4. Chromatic tetrachords and eight step scale page 12
5. Georgian harmony " 13
6. Hard and soft intervals and harmony " 14–15
7. Rhythmic modulation rhythmic stretta " 16
8. Rhythm in its pure form, liberated from pitch " 17
9. Use of folklore or [illegible] material
russian, georgian, armenian, tartar, czech, chinese, japanese " 18–19
Birds calls, Insects rhythm, rhythm of spoken word " 19
10. Some observations [illegible]

New York, January 19[illegible]

А. Черепнин

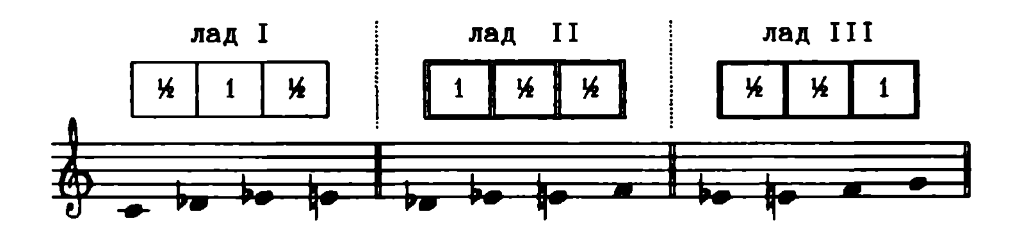
ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ МОЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

1. **Девятиступенный звукоряд**
   (Термины «тетрахорд», «пентахорд», «гексахорд» употребляются двояко: при обычном написании имеется в виду горизонтальная, то есть ладовая, конструкция; при написании через косую черту — «тетра/хорд», «пента/хорд», «гекса/хорд» — речь идет об аккордовой вертикали.)
2. **Интерпункт**
3. **Пентатонные звукоряды**
4. **Хроматические тетрахорды и восьмиступенный звукоряд**
5. **Грузинская гармония**
6. **Жесткие и мягкие интервалы и созвучия**
7. **Ритмическая модуляция; ритмическое stretto**
8. **Ритм в чистом виде (без звуковысотности)**
9. **Использование фольклорного материала**
   Русский, грузинский, армянский, татарский, чешский, китайский, японский фольклор; пение птиц; ритмы насекомых; ритмы разговорной речи

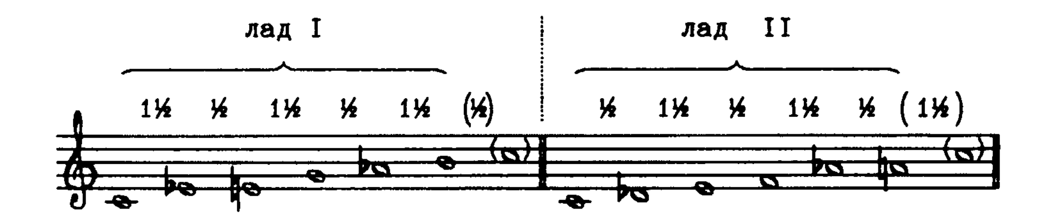
[10. Некоторые дополнительные соображения]

1. ДЕВЯТИСТУПЕННЫЙ ЗВУКОРЯД

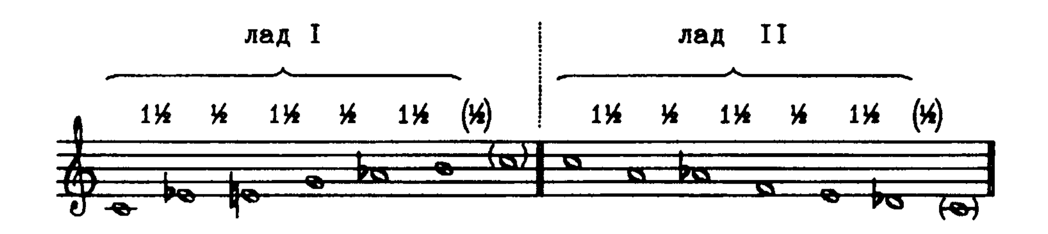
Мажоро-минорный тетрахорд умещается в пределах большой терции и содержит два полутона и один целый тон. В зависимости от местоположения целого тона в звукоряде мы можем говорить о трех ладах мажоро-минорного тетрахорда:



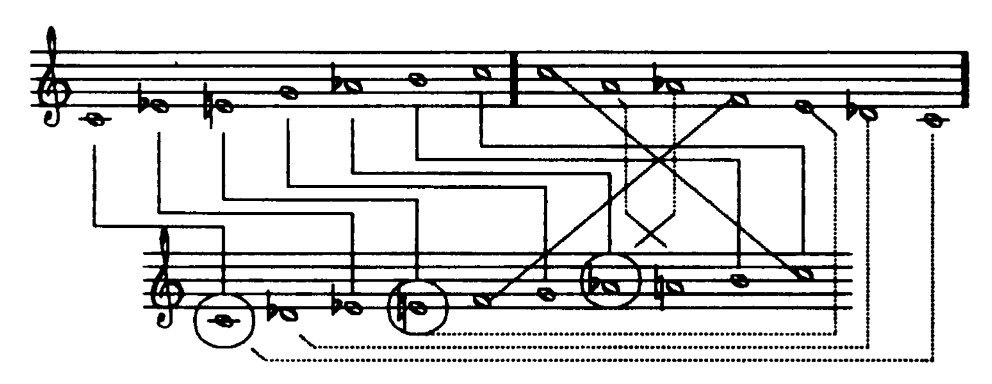
Мажоро-минорный гексахорд охватывает большую септиму и строится по принципу чередования полутоновых и полуторатоновых промежутков. Здесь мы имеем всего два лада. Покажем их с добавлением звука, отстоящего от исходного тона на октаву:



Ясно, что лад II представляет собой инверсию лада I:

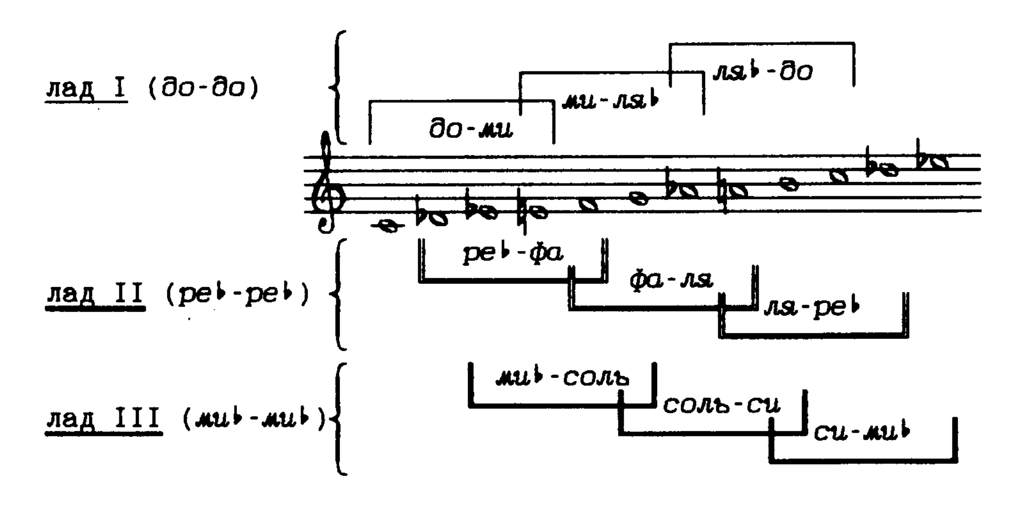


Наложение этих двух гексахордов друг на друга дает *девятиступенный мажоро-минорный звукоряд*:

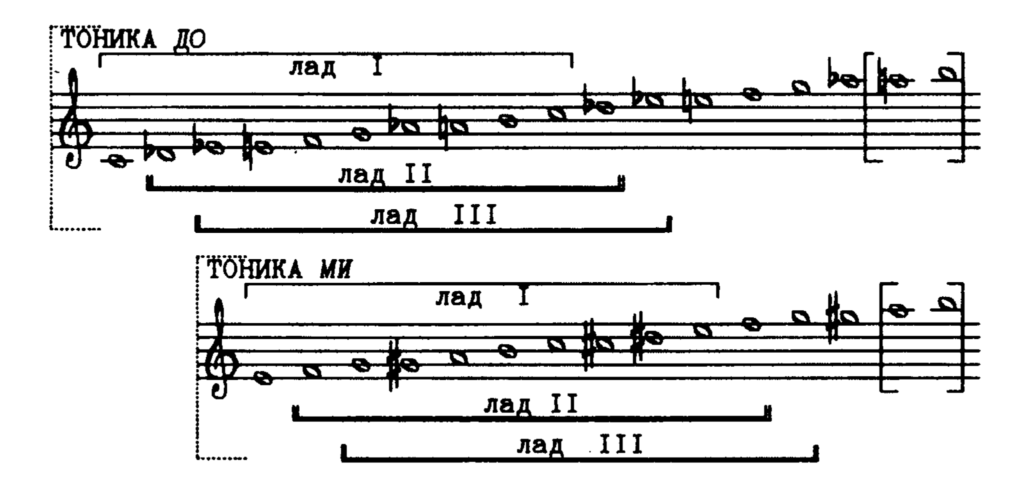
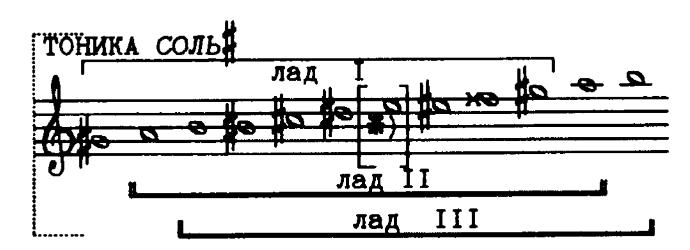


Звуки *до*, *ми* и *ля-бемоль* входят в оба гексахорда, а большетерцовые промежутки между этими звуками заполнены мажоро-минорными тетрахордами лада I.

Итак, наш девятиступенный звукоряд состоит из трех сцепленных однотипных мажоро-минорных тетрахордов и может манифестировать себя в трех *ладах*:



Ввиду структурно-интервальной однотипности тетрахордов, сцепленных друг с другом в каждом из трех ладов, девятиступенный звукоряд, вместивший в себя все эти тетрахорды, может иметь — при одном и том же звуковом составе, но с необходимыми орфографическими изменениями — одну из трех возможных отправных точек (условимся именовать их *тониками*), в чем, однако, еще не следует усматривать акт транспозиции девятиступенной шкалы:



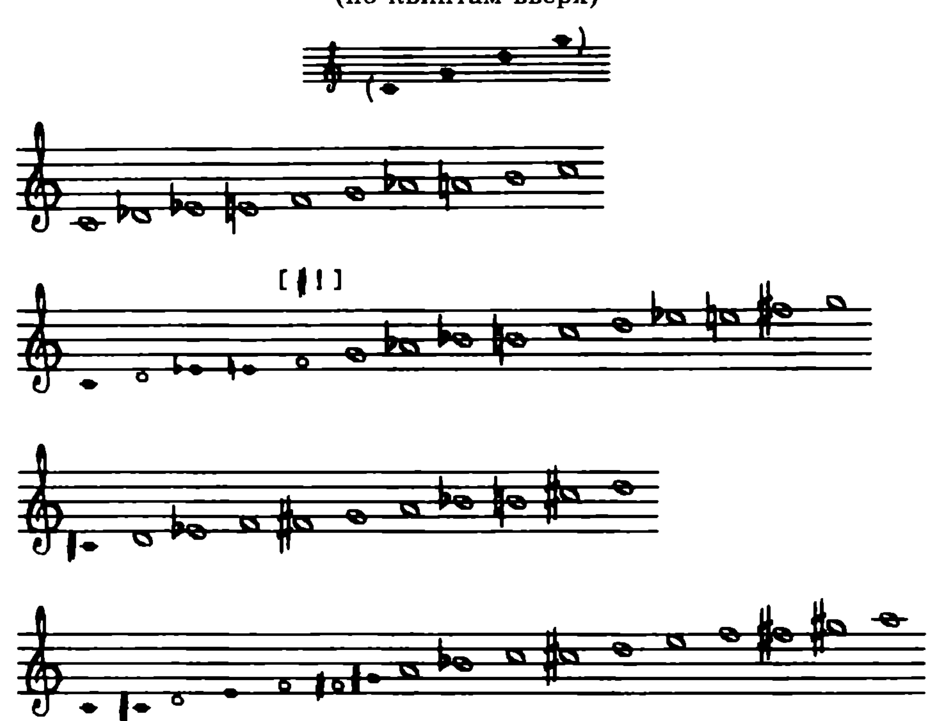
* В оригинале (по недосмотру) *ре-дубль-диез.* — *Пер.*

Поскольку девятиступенный звукоряд предстает в трех ладах и — в *любом* из них — может базироваться на одной из трех тоник (каждая из которых предъявляет свои орфографические требования к нотной записи), мы получили — при неизменном звуковом составе девятиступенной шкалы — 9 звукорядов: 3 лада основного звукоряда (того, который складывается при ориентации на первую из трех возможных отправных точек, названных тониками) и 6 производных (орфографически измененных) звукорядов (по 3 лада для каждой из двух других тоник).

Девятиступенная шкала определенной абсолютной высоты может быть транспонирована лишь трижды: на полутон, на целый тон и на полтора тона, — всякая дальнейшая транспозиция вернет нас либо к исходному высотному положению, либо к одной из трех указанных транспозиций, разве что тоника (в смысле: отправной пункт звукоряда) окажется большой терцией выше или ниже.

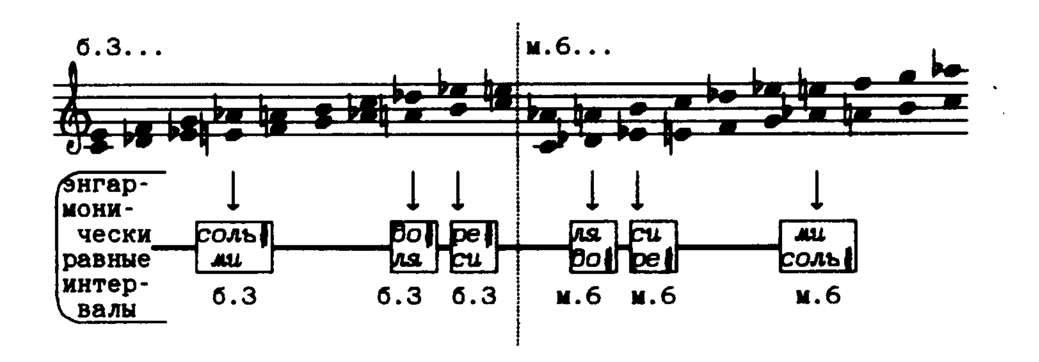
В нашем распоряжении, таким образом, имеются 4 высотные позиции основного девятиступенного звукоряда (опирающегося на первую из трех мыслимых тоник), 3 лада в каждой из этих высотных позиций (что дает уже *12* звукорядов) и 8 производных девятиступенных звукорядов (две — ориентирующиеся на две другие возможные тоники — орфографические модификации основного звукоряда в четырех высотных позициях), причем в рамках каждого из восьми производных звукорядов опять-таки различаются 3 лада (так что, в конечном счете, число производных звукорядов составляет *24*).

Из этого следует, что в общей сложности мы имеем *36* «тональностей» описанного девятиступенного звукоряда.

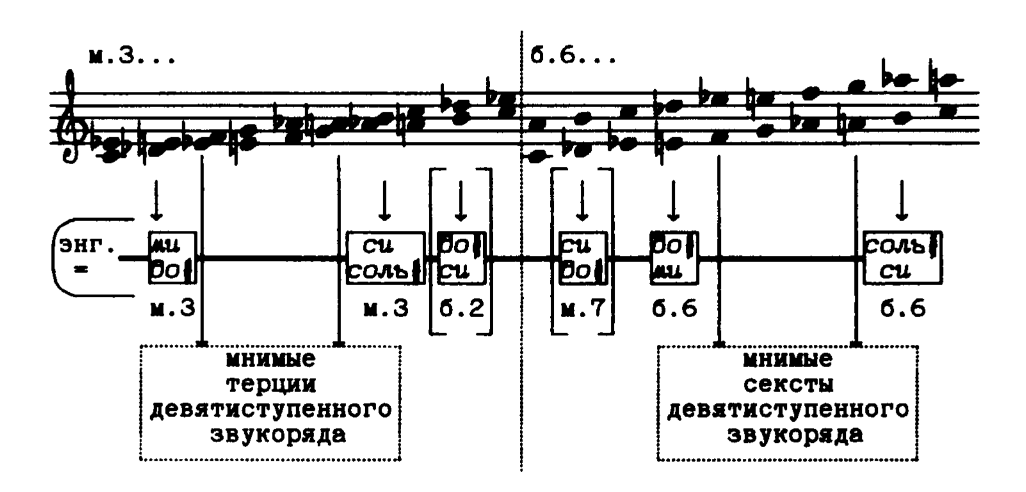
Четыре высотные позиции основного девятиступенного звукоряда
(по квинтам вверх)

Орфографический аспект нотной записи девятиступенной шкалы (во всех вышеприведенных высотных позициях) дает представление о местоположении отправной точки (тоники), то есть, можно сказать, о тональном центре звукоряда.

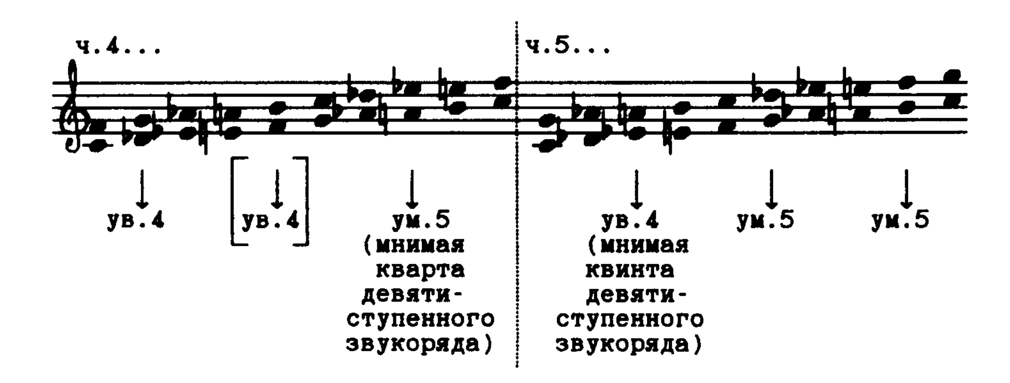
[Далее. Любые две ступени всякого звукоряда образуют некоторый интервал. При одновременном и однонаправленном смещении каждого из двух звуков этого интервала на соседнюю ступень звукоряда мы получаем либо точно такой же интервал (на новом высотном уровне), либо какой-то иной интервал — это обусловлено особенностями строения звукоряда.]

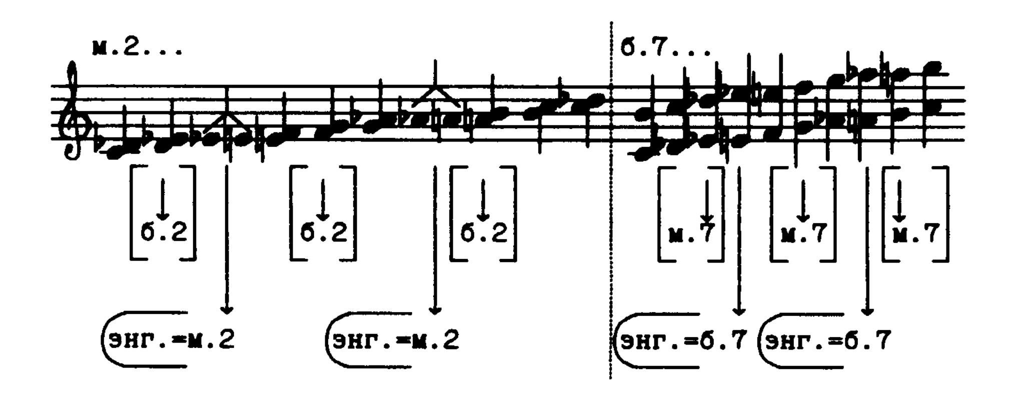
Если принять за исходное звукосочетание *большую терцию* или *малую сексту* и последовательно перемещать оба звука начального интервала вверх по ступеням нашего девятиступенного звукоряда, *все* двузвучия *на слух* будут большими терциями или, соответственно, малыми секстами (хотя на письме некоторые пары ступеней звукоряда примут облик уменьшенной кварты вместо большой терции или же предстанут в виде увеличенной квинты вместо малой сексты):



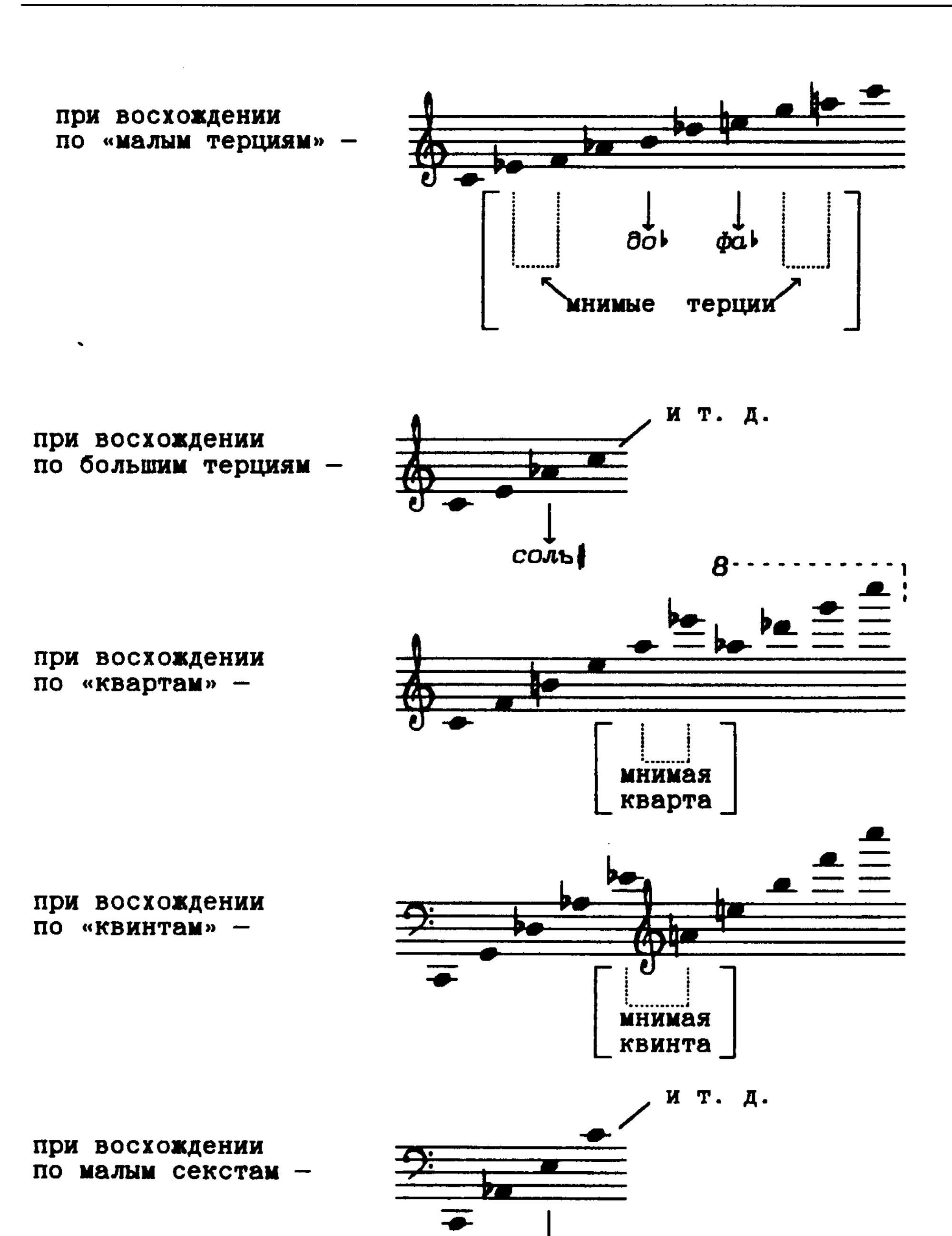
Если подобным же образом продвигаться по данному звукоряду при *малой терции* либо *большой сексте* в качестве исходного сочетания, интервалы окажутся *разными на слух:* в ряде случаев малые терции уступят место большим секундам, а большие сексты — малым септимам:



При аналогичном восхождении (по ступеням всё того же звукоряда), отталкивающемся от *кварты* или *квинты*, нам встретятся — помимо чистых кварт и квинт — увеличенные кварты и уменьшенные квинты:

Наконец, поступенное продвижение (по девятиступенной шкале), начинающееся *малой секундой* либо *большой септимой*, местами даст иные (на слух) интервалы — большие секунды либо, соответственно, малые септимы:



Если проследовать вверх по девятиступенному звукоряду, систематически перешагивая через одну его ступень (то есть: если подняться по данной шкале, условно говоря, малотерцовыми шагами), а затем вернуться к исходному пункту и пройти такой же путь большетерцовыми (с пропуском двух ступеней), квартовыми, квинтовыми ходами и т. д., получатся приводимые ниже ряды (фактически выстроенные с соблюдением определенных пошаговых промежутков между ступенями предустановленной шкалы):


при восхождении
по «малым терциям» –
до♭
фа♭
мнимые терции
при восхождении
по большим терциям –
и т. д.
соль♯
при восхождении
по «квартам» –
8
мнимая
кварта
при восхождении
по «квинтам» –
мнимая
квинта
при восхождении
по малым секстам –
и т. д.
фа♭

при восхождении
по «большим секстам» —

8 8

до♮ соль♮

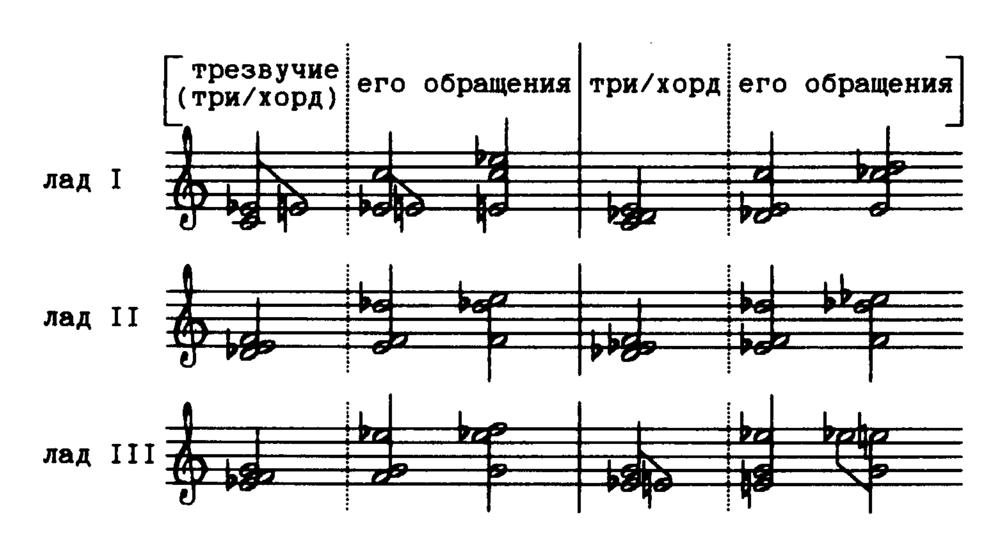
мнимые сексты

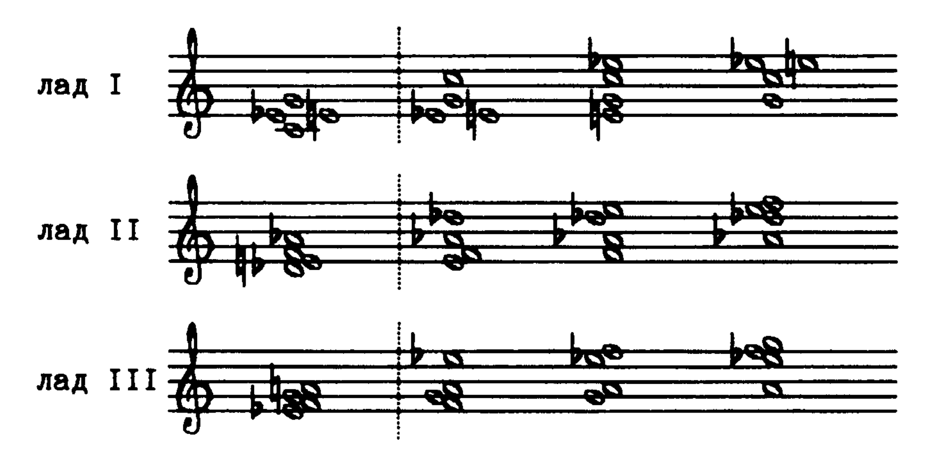
при восхождении
по септимам —

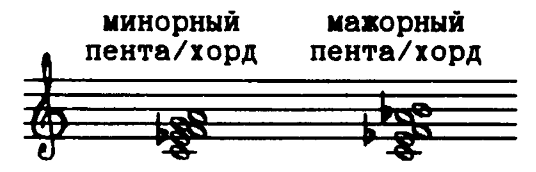
8 и т. д.

8

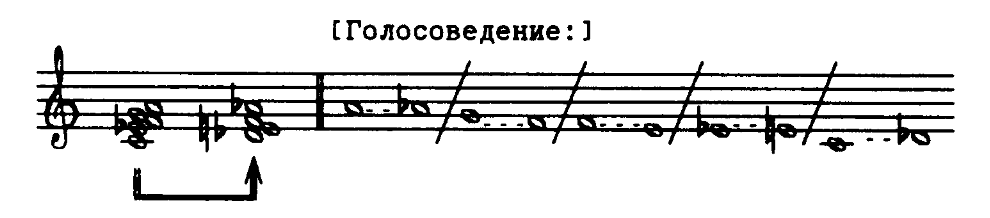
соль♮ ре♮

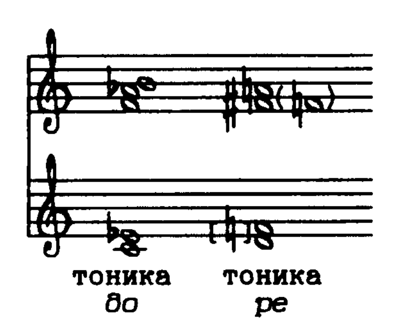
Трезвучия девятиступенного звукоряда и их обращения
(в трехголосном изложении)

Важнейшим аккордом девятиступенной системы является *мажоро-минорный тетра/хорд*.

Мажоро-минорный тетра/хорд и его обращения

В условиях пятиголосия любой аккордовый тон такого устойчивого четырехзвучного гармонического комплекса может быть удвоен.

Пента/хорд привносит момент неустойчивости. Различаются два пятизвучия жестко детерминированной структуры:

Оба они, естественно, имеют свои обращения.

Тональная природа *минорного пента/хорда* проявляется в его «разрешении»:



Мажорный пента/хорд может служить модулирующим аккордом. Имеется в виду, что его разрешение, выполненное в контексте девятиступенности, может привести к появлению нового тонального центра:

В шестиголосии пента/хорд (будь то мажорный или минорный) мыслится как устойчивый аккорд, тогда как в функции неустойчивой гармонии выступает *гекса*/хорд, разрешающийся в *пента*/хорд. И т. д. — вплоть до такой ситуации, в которой — в условиях гармонического десяти-, одиннадцати- или двенадцатиголосия — устойчивым аккордом становится созвучие, включающее в себя весь девятиступенный звукоряд, а роль неустойчивых элементов берут на себя не входящие в него звуки: один (в десятиголосии), два (при одиннадцати голосах) или три (в двенадцатиголосной гармонии).

Примеры реализации гексахордовой концепции музыкальной речи

Feuilles libres («Несшитые листки»), ор. 10 № 2
Девять инвенций, ор. 13
Соната для скрипки и фортепиано, ор. 14
Шесть мелодий, ор. 15 № 5
Шесть этюдов, ор. 21

Девятиступенность как единственная ладовая основа

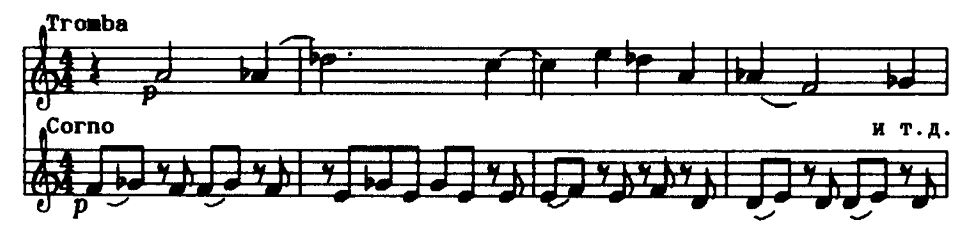
Четыре прелюдии, ор. 24
Канцона, ор. 28
Соната для виолончели и фортепиано, ор. 29
Соната для виолончели и фортепиано, ор. 30 № 1
Четыре романса, ор. 31
Concerto da camera (Камерный концерт), ор. 33
Трио, ор. 34
Mystère («Тайна») для виолончели с оркестром, ор. 37 № 2
Training («Тренировка»), ор. 37 № 3

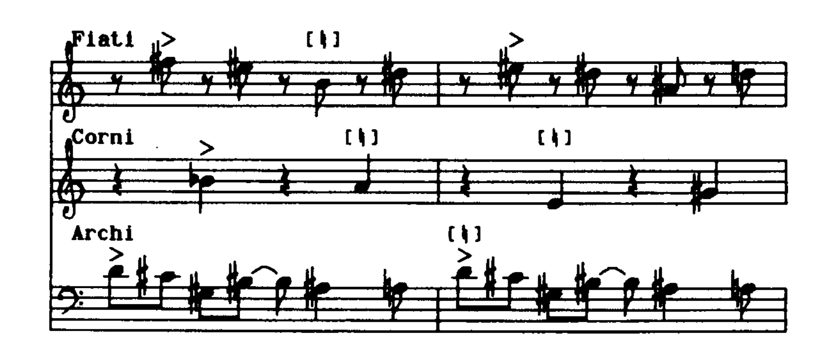
Хорошо темперированная виолончель (12 прелюдий для виолончели и фортепиано), ор. 38
Message («Послание»), ор. 39
Vœux («Обеты»), ор. 39-bis
Второй квартет, ор. 40
Magna Mater для оркестра, ор. 41
Симфония № 1, ор. 42
Фортепианный квинтет, ор. 44
«Свадьба Собеиды», опера, ор. 45
Фортепианный концерт № 3, ор. 48, побочная тема I части и вся II часть

Пример аккордового применения полного девятиступенного звукоряда, а также использования девятитоновых комплексов с разрешающимися добавочными звуками:

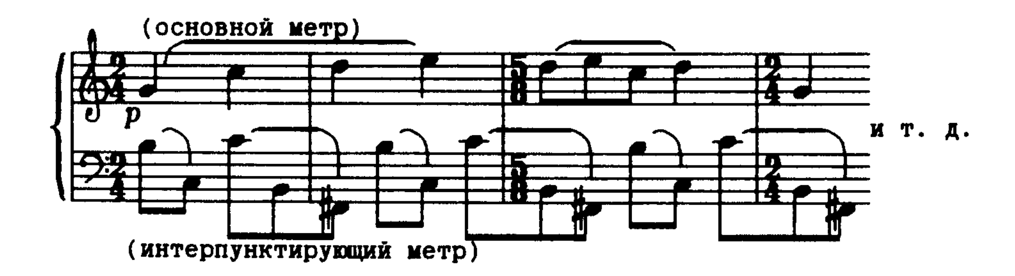
Симфоническая молитва, ор. 93, такты 1—43

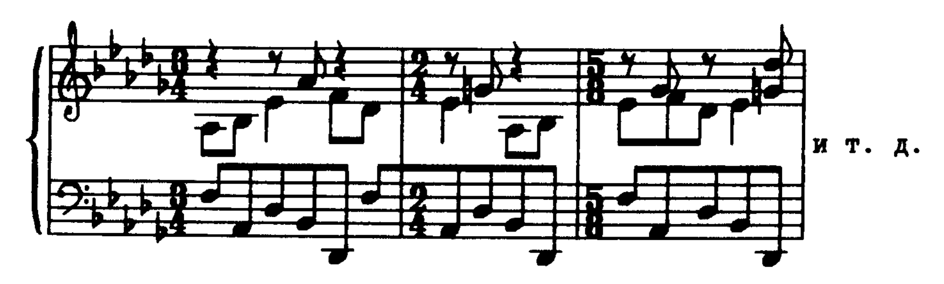
2. ИНТЕРПУНКТ
(punctus inter punctum)

Интерпункт может быть *вертикальным*. Пример — из III части Симфонии № 1 (здесь в пояснениях нет необходимости):

Интерпункт может быть *горизонтальным*. Пример — из I части Симфонии № 1:



N. B. (к примеру из I части Симфонии № 1): акценты струнных приходятся на сильную долю такта; деревянные духовые отстают от струнных на одну восьмую, а валторны — на одну четверть.

Существует, кроме того, *метрический* интерпункт. Пример — пьеса № 10 (*Exit*) из цикла *Expressions* (op. 81):

N. B.: фигуры, накладывающиеся одна на другую, имеют различную протяженность и неодинаковую метрическую структуру.

Возможны сочетания разных видов интерпункта. Так, метрический интерпункт может совмещаться с вертикальным (*Showcase* — «Витрина», op. 75):

Более сложные сочетания — шестиголосная «формула» в III части Симфонии № 1 (op. 42) и восьмиголосный вертикально-горизонтальный интерпункт во II части Квинтета (op. 44). (Соответствующие нотные примеры см. в монографии: *Reich W.* Alexander Tcherepnin. Bonn: M. P. Belaieff, 1970. S. 32, 23.)

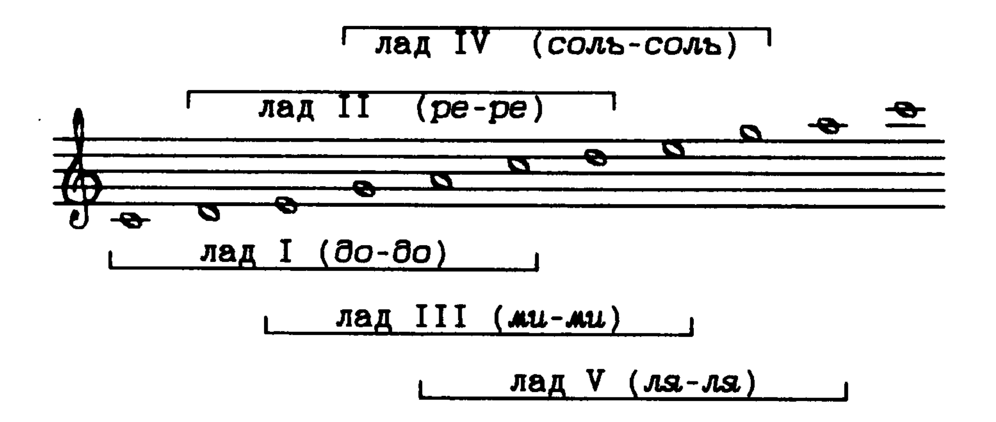
Примеры применения интерпункта

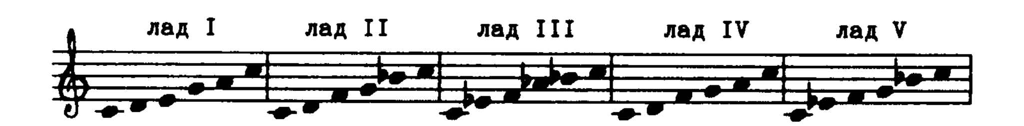
Двенадцать прелюдий для виолончели и фортепиано, op. 38 (в особенности № 2, 4, 7, 10)
Message («Послание»), op. 39
Второй струнный квартет, op. 40

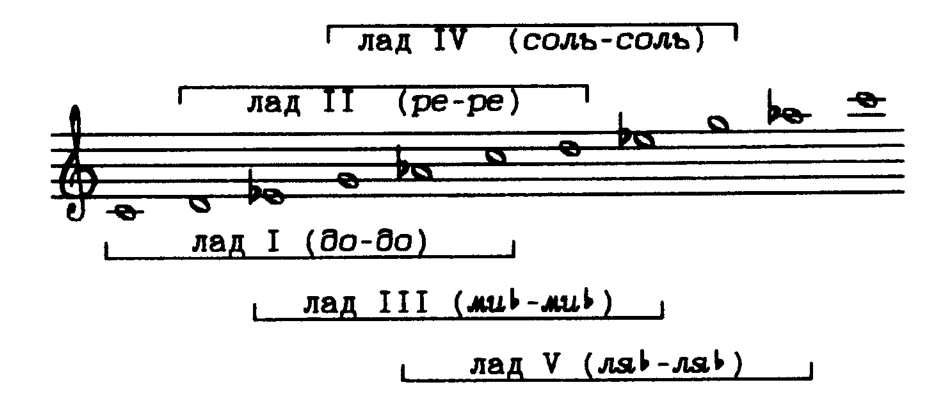
Квинтет, ор. 44
Фортепианный концерт № 3, ор. 48
Дуэт, ор. 49
Chant et refrain («Запев и припев»), ор. 66 («refrain»)
Showcase («Витрина»), ор. 75 (в особенности № 1 и 3)
Expressions, ор. 81
Восемь пьес, ор. 88 (№ 2, Интермеццо; № 7, Этюд)
The Lost Flute («Потерянная флейта»), ор. 89 (в особенности:
II. *The Poet's Day* — «День поэта»)
Симфония № 4 (в особенности II часть)

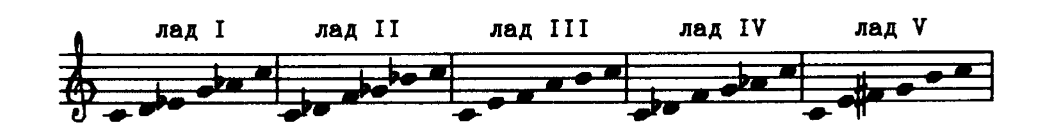
3. ПЕНТАТОННЫЕ ЗВУКОРЯДЫ

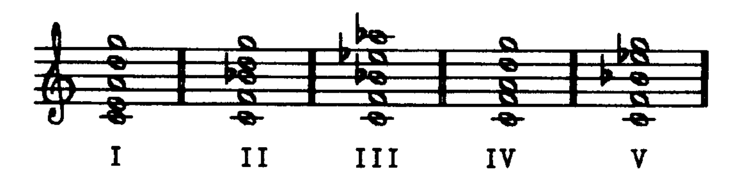
а) *Мажорная пентатоника:*



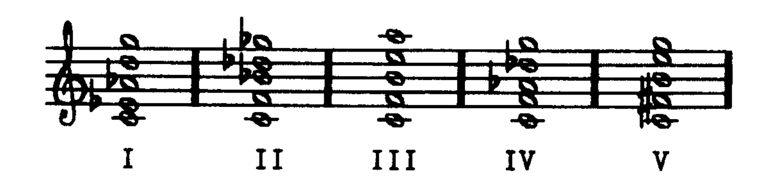
или — при одном и том же тоническом звуке во всех ладах —

б) *Минорная пентатоника:*



или — при одном и том же тоническом звуке во всех ладах —

Мажорная пентатоника как аккорд (выстроенный с регулярным пропуском одной ступени пентатонного звукоряда):



Минорная пентатоника как аккорд (выстроенный с регулярным пропуском одной ступени пентатонного звукоряда):



(Каждый аккорд, разумеется, может быть выстроен также с регулярным пропуском какого-либо другого числа ступеней звукоряда.)

Примеры использования мажорной пентатоники

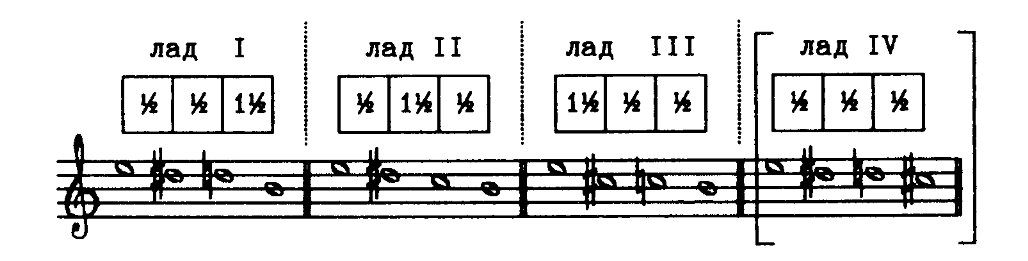
Étude[*s*] *de piano sur la gamme pentatonique* (Обучение игре на фортепиано на основе пентатонной гаммы), op. 51:
№ 1. *Première Suite* (Первый цикл)
№ 2. *Deuxième Suite* (Второй цикл)
№ 3. *Bagatelles Chinoises* («Китайские безделушки»)
Пять концертных этюдов, op. 52:
Ombres Chinoises ([*Schattenspiel*], «Театр теней»)
Luth ([*Die Laute*], «Лютня»)
Hommage à la Chine ([*Widemung an China*], «Приношение Китаю»)
Guignol ([*Kasperlspiel*], «Гиньоль»)
Cantique ([*Lobgesang*], «Хвалебная песнь»)
Technische Studien auf der pentatonischen Tonleiter (Пентатонные упражнения), op. 53
Две мелодии, op. 68
Семь песен на китайские стихи, op. 71

Мажорная и минорная пентатоника

Трепак, op. 55
Этюд № 7, op. 56
Флейтовое трио, op. 59
The Farmer and the Fairy («Крестьянин и фея»), op. 72
(где, в частности, звукоряд употребляется как аккорд)
Сюита для виолончели соло, op. 76
Фантазия для фортепиано с оркестром, op. 78
La femme et son ombre («Женщина и ее тень»), op. 79
Сюита для оркестра, op. 87 (III часть)
Симфония № 3, op. 83 (начало I части)
The Lost Flute («Потерянная флейта»), op. 89 (начало)
Элегия, op. 82 № 1 (пентатоника как аккорд)

4. ХРОМАТИЧЕСКИЕ ТЕТРАХОРДЫ И ВОСЬМИСТУПЕННЫЙ ЗВУКОРЯД

Хроматические тетрахорды



Восьмиступенный звукоряд

Имеется в виду звукоряд, состоящий из двух несцепленных тетрахордов [— из однотипных хроматических тетрахордов, не имеющих общего звука, с возможным воспроизведением исходного тона в соседней октаве]:

лад IV′

лад III′

лад II′

лад I′

лад I

лад II

лад III

лад IV

Лады I, II, III и IV отличаются друг от друга строением входящих в них тетрахордов.

Лады I′, II′, III′ и IV′ соответствуют ладам I, II, III и IV, но находятся на ином высотном уровне.

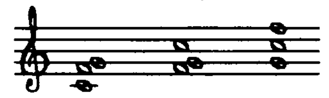
Сочленяя хроматические тетрахорды друг с другом, мы можем получить разнообразные составные звукоряды.

Любой из вышеозначенных тетрахордов может мыслиться как аккордовая структура, и каждый аккорд такого рода может быть использован как в основном виде, так и в обращениях.

Примеры применения тетрахордовых конструкций

Симфония № 4, ор. 91 (средний раздел III части, где звукоряд трактуется как аккорд)
Партита для аккордеона (III часть)
Фортепианная соната № 2, ор. 94 (восьмиступенный звукоряд)

5. ГРУЗИНСКАЯ ГАРМОНИЯ

Грузинское трезвучие и его обрашения:

Примеры применения грузинского трезвучия как ладового центра

Rhapsodie Géorgienne (Грузинская рапсодия) для виолончели с оркестром, ор. 25
Suite Géorgienne (Грузинская сюита) для фортепиано с оркестром, ор. 57
Enfance de Sainte Nino («Детство св. Нино»), ор. 69
Georgiana («Картвелиана»), ор. 92

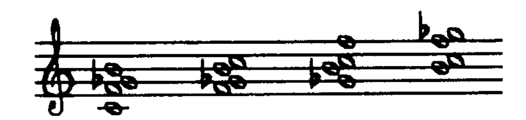
6. ЖЕСТКИЕ И МЯГКИЕ ИНТЕРВАЛЫ И СОЗВУЧИЯ

Жесткие интервалы — это септимы и секунды (большие и малые), а также кварты (чистая и увеличенная) и квинты (чистая и уменьшенная).

Мягкие интервалы — это терции и сексты (большие и малые).

Трезвучия, состоящие из жестких интервалов, и их обращения:
а) Грузинское трезвучие (см. выше, раздел 5).
б) Жесткое трезвучие:

Гармония, всецело состоящая из жестких интервалов, не может включать в себя больше четырех разновысотных звуков:



Примеры гармонического письма, базирующегося на использовании жестких интервалов

Фортепианный концерт № 3, ор. 48 (главная партия экспозиции)

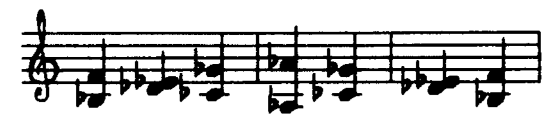
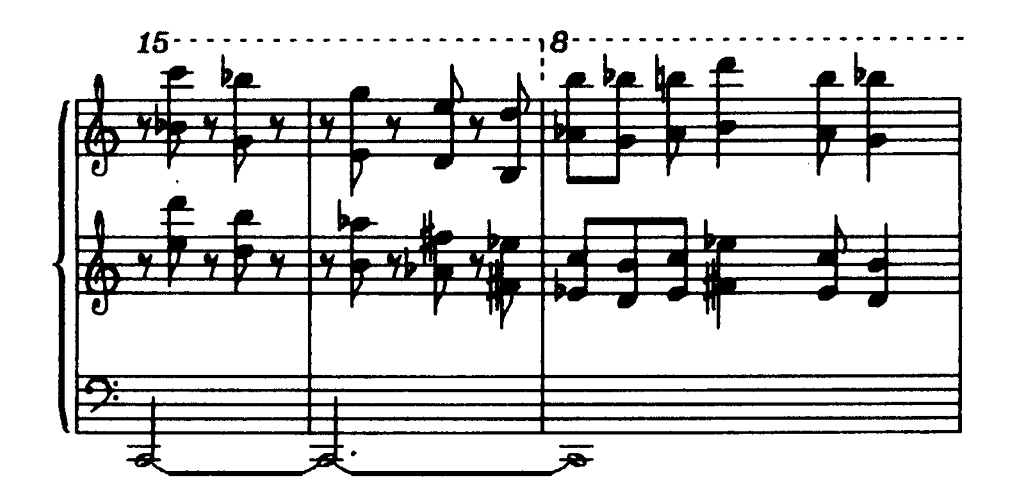
Сюита, ор. 87 (начало и окончание II части)

Симфоническая молитва, ор. 93 (второй раздел; в целом для этого сочинения характерно применение неаккордовых — внезвукорядных — звуков в девятиступенных аккордовых контекстах)

Фортепианный этюд, ор. 56 № 4

Чередование разных подходов к построению гармонической вертикали: «жесткоинтервального» и «мягкоинтервального»

Фортепианный концерт № 3, ор. 48

Главная тема I части (жесткие интервалы):

Побочная тема I части (аккорды терцового строения в контексте девятиступенности):

7. РИТМИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ; РИТМИЧЕСКОЕ STRETTO

Ритмическая модуляция — это «транспозиция» какой-либо темы в тактовый размер другой темы. Темы могут как бы обмениваться метрами.

Пример — Виолончельная соната № 2, ор. 30 № 1, реприза I части, где главная тема «транспонирована» в метр побочной темы, а побочная — в метр главной.

Ритмическое stretto — это постепенное сжатие такта. Такт становится всё менее и менее протяженным.

Примеры:

Струнный квартет № 2, ор. 40, I часть ($^4/_4$—$^3/_4$—$^2/_4$—$^3/_8$)
Квинтет, ор. 44, перед кодой финала ($^4/_4$—$^3/_4$—$^2/_4$—$^3/_8$—$^1/_8$)
Концертино, ор. 47, второй раздел I части ($^7/_4$—$^5/_4$—$^3/_4$—$^2/_4$—$^1/_4$)
Симфония № 1, ор. 42, ц. 19 и далее ($^4/_4$—$^3/_4$—$^2/_4$—$^3/_8$)

8. РИТМ В ЧИСТОМ ВИДЕ (БЕЗ ЗВУКОВЫСОТНОСТИ)

Примеры:

Message («Послание»), ор. 39, последний такт (где остается *только ритмический* рисунок основного мотива)
Magna Mater, ор. 41, кода (одни лишь ударные инструменты без определенной высоты)
Симфония № 1, ор. 42 ([во II части] разрабатывается *только ритм* тематического материала I части)
The Farmer and the Fairy («Крестьянин и фея»), ор. 72 (в интродукции участвуют лишь металлические ударные инструменты без определенной высоты)
The Lost Flute («Потерянная флейта»), ор. 89, часть V-а. *Calamity* — «Бедствие» (одни лишь ударные без определенной высоты)

9. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРИАЛА

I-а. ***Русский фольклор***

Славянские транскрипции, ор. 27 (№ 1, 2, 3, 4)
Русские танцы для оркестра, ор. 50 (русские и украинские темы)
«Легенда о Разине», балет (русские и украинские темы)
Флейтовый квартет, ор. 60, III часть (украинская тема)
«Двенадцать» (для чтеца и камерного оркестра), ор. 73 (цитируются русские темы)
Ol-Ol, опера, ор. 35 (две темы русских студенческих песен)

Suite Populaire Russe (Русская народная сюита) для малого оркестра (1941)
Песни и танцы для виолончели и фортепиано, op. 84 (№ 3 — украинская песня; № 4 — казахская песня)
Сюита, op. 87, заключительная часть, Rondo (русские песни)

I-б. ***Русские литургические песнопения***

Симфония № 4, op. 91 (тема заупокойного песнопения, использованная как cantus firmus финала)
Симфоническая молитва, op. 93, третий раздел (литургическая псалмодия)

II-а. ***Грузинский фольклор***

Грузинская рапсодия для виолончели с оркестром, op. 25
Грузинская сюита для фортепиано с оркестром, op. 57 (темы «переведены» на язык девятиступенности)
Концертино, op. 47, финал (ритмическим рисунком авторской темы служит ритм грузинской народной мелодии)
Песни и танцы [для виолончели и фортепиано], op. 84 (№ 1)
«Шота Руставели», балет, II акт
Georgiana («Картвелиана»),сюита для оркестра, op. 92
II-б. ***Грузинские литургические песнопения***

Enfance de St. Nino («Детство св. Нино»), op. 69, средний раздел (грузинская литургическая псалмодия)
Шэн хар венахи («Гимн Богородице») для фортепиано, op. 82 № 5 (грузинское средневековое песнопение)

III. ***Армянский фольклор***

Дудуки (из «Эпизодов»)
«Легенда о Разине», балет, конец 2-й сцены

IV. ***Татарский фольклор***

Песни и танцы [для виолончели и фортепиано], op. 84 (№ 2)

V. ***Чешский фольклор***

Chanson tchèque (Чешская песня), op. 27 № 5

VI. ***Китайский фольклор***

Punch and Judy («Балаган»), op. 52 № 4
Chant (Гимн), op. 52 № 5

VII. ***Японский фольклор***

Флейтовое трио, op. 61, финал (тема Токио Ондо)

La femme et son ombre («Женщина и ее тень»), [балет] ор. 79 (темы: Этентуку, Токио Ондо)

VIII. ***Пение птиц как музыкальный материал***

Соната № 1 для виолончели и фортепиано, ор. 29 (1924), финал
Entretiens («Переговоры»), ор. 46 (№ 10)
Expressions, ор. 81 (№ 9)

IX. ***Ритмы и кличи насекомых***

Дуэт, ор. 49, IV часть

X. ***Ритмы разговорной речи как источник тематического материала***

Entretiens («Переговоры»), ор. 46 (№ 4)
Enfance de St. Nino («Детство св. Нино»), ор. 69, средний раздел
Сонатина для литавр и фортепиано, ор. 58, III часть
Expressions, ор. 81 (№ 2)

10. НЕКОТОРЫЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ СООБРАЖЕНИЯ

1. Генезис девятиступенного звукоряда. У меня всегда — с ранней юности — была тяга к совмещению мажорных и минорных аккордов в едином созвучии. Лишь мажоро-минорный тетра/хорд давал мне ощущение устойчивости и завершенности. Со временем я расширил мажоро-минорный аккорд «$1^1/_2$ тона — $^1/_2$ тона — $1^1/_2$ тона» до полной октавы. Затем, добавив к восходящему [мажоро-минорному] гексахорду аналогичный нисходящий гексахорд, я получил девятиступенный звукоряд — я инстинктивно руководствовался им еще до того, как приступил к его теоретическому осмыслению. Девятиступенный звукоряд впервые появился у меня в Романтической сонатине (ор. 4), созданной в 1918 году, а теоретически я осознал его лишь в 1922-м — после начавшегося приблизительно в 1920 году осмысления гексахордов.

2. Двенадцать прелюдий для виолончели и фортепиано (ор. 34, 1925—1926) написаны во всех двенадцати девятиступенных тональностях. Я дал этому циклу название «*Violoncelle bien tempéré*» («Хорошо темперированная виолончель»), дабы подчеркнуть характерное для девятиступенного звукоряда [энгармоническое] равенство диезов и бемолей.

3. С ранних лет меня привлекало использование чистого — избавленного от звуковысотных параметров — ритма. Первым опытом такого рода было обособление ритма основной темы (основного мотива) в конце 39-го опуса (*Message* — «Послание»): пианист отбивает ритм, ударяя по корпусу инструмента. В гораздо более развитых формах мое пристрастие к чистому ритму проявилось во II части 1-й симфонии (1927), где

использованы одни лишь ударные инструменты. Здесь от тематического материала I части остается только ритмический рисунок.

4. Птичий «фольклор», стрекотание насекомых (в виде такой, например, ритмической фигуры: «Katy did Katy didn't»*), звуки природы, ритмы разговорной речи — всё это всегда меня завораживало. Извлекать тематический материал из пения птиц я начал еще в 1924 году: обе темы последней части моей 1-й виолончельной сонаты (ор. 29) представляют собой девятиступенные «транспозиции» слышанных мною в Монте-Карло кличей птицы, которую французы именуют «дроздом, живующим среди скал» («merle des roches»). В Айслипе (Лонг-Айленд, в черте города Нью-Йорка) в ночные часы — дело было в 20-х годах, в начале осени — меня привлекли своеобразные звуки, извлекаемые какими-то насекомыми; нечто подобное можно слышать в IV части Дуэта.

5. В конце 20-х годов я увлекся так называемыми «евразийскими» идеями, суть которых сводится к тому, что Российская империя унаследовала владения монгольской державы, следствием чего явилась взаимная ассимиляция русских и монголов. Этот комплекс идей отражен в опере *Hochzeit der Sobeide* («Свадьба Собеиды») и в Концертино (ор. 47). Позднее, когда я побывал в Египте и в Палестине, где мне хотелось доискаться ориентальных идеалов (сообразно моим давним представлениям о Востоке), появился 3-й фортепианный концерт, а также Дуэт, который я окрестил 1-й «Евразийской тетрадью» (*Cahiers Eurasiens*, № 1).

6. Евразийские идеи помогли мне преодолеть ту гипертрофию техницизма, которой был отмечен Квинтет (ор. 44, 1927). Но моя техника композиции всё еще оставалась чрезмерно усложненной, когда начался поворот в сторону ее упрощения и обновления.

7. Такое упрощение и обновление пришло благодаря фольклору. Я почувствовал, что для композитора фольклор — примерно то же самое, что геометрия человеческого тела для живописца, а ведь именно эта геометрия всегда оставалась залогом выживания изобразительного искусства — ее исследовали и адаптировали к своим целям все крупные художники, от Микеланджело и Леонардо до Делакруа и Пикассо (последний нашел ей применение в абстракционизме). Фольклор — подобным же образом — указывает нам пути выживания музыки. Оперируя темами, почерпнутыми из фольклора, композиторы работают с *вечным* материалом — они могут приспособить его к каким угодно целям.

8. Мое «исцеление» фольклором поначалу дало о себе знать в Русских танцах (ор. 50), а позднее продолжилось в Китае и Японии, где я был прямо-таки очарован инструментальными, сценическими и вокальными традициями Дальнего Востока. Впоследствии я вернулся к грузин-

---

* На русском языке эту англоязычную ритмическую «формулу» можно передать сходной (по смыслу и, главное, по ритму) фразой: «Катя — да, Катя — нет». — *Пер.*

скому фольклору. По ассоциации с крылатыми словами «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» я могу сказать, что фольклор решительно *всех* народов являет собою некую совокупность непреходящих ценностей.

9. В годы [второй мировой] войны в моем творчестве обозначился упадок: пережить [германскую] оккупацию [Франции] было нелегко, и я насочинял в этот период много всяческой чепухи — для танцоров, для мюзик-холла и т. п. — под псевдонимом (из-за того, что я русский). Это помогло мне выжить — *мне*, но, естественно, *не* моей псевдомузыкальной продукции военного времени.

10. Сразу же после оккупации — даже еще *до* окончания войны — мой творческий потенциал ко мне вернулся. За одно лето 1945 года я написал кантату *Pan Kéou* в китайском стиле (поставленную в Парижской опере [...]), «Двенадцать» и балет *Déjeuner sur l'herbe* («Завтрак на траве»), а осенью и зимой — [кантату] *Jeu de la Nativité* («Рождественское представление»),[фортепианный цикл *Le Monde en Vitrine* («Мир в витрине»), или, по-английски, просто] *Showcase* («Витрина»), и балет «Шота Руставели».

11. Радикально изменилась моя жизнь в 1949 году, когда я переселился в США, в Чикаго. Особенно [плодотворными были] годы с 1950-го по 1958-й — за этот период я ни разу не покидал Соединенные Штаты. Многочисленные заказы способствовали созданию целого ряда оркестровых сочинений. Здесь я инструментовал свою 2-ю симфонию, написал 3-ю (в которой использовал кое-что из ранее заготовленного тематического материала), затем — Дивертисмент и 4-ю симфонию.

12. Новый музыкальный язык, сделавшийся теперь средством моего самовыражения в крупных симфонических формах, соединил в себе все методы композиции, разработанные мною прежде (те, что я описал на предшествующих страницах настоящего очерка), и некоторые новые структурные идеи.

13. В композиторской профессии я вижу некую миссию. Миссия эта состоит в служении тому сообществу, к которому принадлежит композитор и которое его стимулирует на созидательный труд, имеющий целью (прежде всего) по мере сил расплатиться с людьми за всё, что они для него сделали, а заплатить им он может только одним: произведением искусства. Когда я говорю о «служении» людям, я имею в виду отнюдь не подыгрывание им; нет, служение художника сообществу скорее напоминает наставничество — такое, которое сродни миссии, выполняемой священнослужителем пред его паствой.

14. Произведение искусства (музыкального, в частности), как я его понимаю, должно самым непосредственным образом сообщать людям содержащееся в нем послание. Лишь в том случае, если произведение его сообщает, оно достойно того, чтобы в дальнейшем подвергнуться проверке на «упорядоченность», а «упорядоченность» эта состоит из некоторого комплекса употребленных автором композиционно-технических средств.

15. Применяемые композитором технические приемы никоим образом не должны быть самоцелью: они должны быть лишь средством выражения послания.

16. Превыше всего — творческое воображение. На второе место я ставлю индивидуальный вкус композитора, позволяющий ему производить отбор из плодов собственного воображения, а на третье — технические средства, упорядочивающие эти плоды.

17. Нет «нейтральных» технических средств. Всякая новая идея требует новых средств; точнее — она требует *пополнения* уже освоенных приемов.

18. Это похоже на выстраивание дома методом его расширения во всех направлениях. Не отбрасывать накопленное ранее, а пополнять то, что уже наработано!

19. Чем внушительнее идеи, тем крупнее форма. Крупная форма не может быть заполнена множеством мелких идей.

20. Жизнеспособность придает сочинению Форма, а не музыкальный язык. Любой музыкальный язык рано или поздно устаревает. Что же, в таком случае, выживает? Выживает *послание*, высказанное на том или ином языке в адекватной *форме*.

21. Я не верю в так называемую «завтрашнюю» музыку. Музыка, по-настоящему выражающая день сегодняшний, музыка, отождествимая с культурной ситуацией, в коей пребывают члены сообщества, к которому принадлежит композитор, — это и есть музыка, имеющая шанс выжить; а выжить, уцелеть она может именно благодаря тому, что в ней запечатлена какая-то информация о жизни человеческого сообщества.

22. Музыкальное произведение есть временна́я постройка: столько-то минут, упорядоченных и [текстуально] «закрепленных» композитором.

23. Почему людям нравится слушать музыку, слышанную ими ранее и имеющую для них некий смысл? Потому что их влечет былое. Это своего рода ностальгия по прошлому.

24. Музыка являет собою эффективный способ объединения людей; в этом заключатся ее конечная цель. То есть: ее конечный raison d'être состоит в том, чтобы люди испытали чувство единения; они его испытывают либо через непосредственное участие в акте исполнения произведения музыкального искусства, либо — на сугубо эмоциональном уровне — через участие в «проживании» этого акта.

Нью-Йорк, 10 января 1962 г.

Перевел с английского Валерий Ерохин

ПРИЛОЖЕНИЕ III

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ АЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНИНА

Каталоги сочинений А. Черепнина издавались в разные годы, в разных странах, разными издательствами по разным поводам, — например, в связи с 75-летием со дня рождения (изд. М. П. Беляева, Франкфурт, 1976). Аннотированная нотография составляет основу Био-библиографии Э. А. Ариаса (*Arias*).

В основу настоящего Приложения положен перевод Каталога и Дискографии, составленных Лили Чжоу (Lilli Chou) для неоднократно упоминавшегося труда под редакцией Б. Фолкмена (*B. Folkman*), с разрешения составителя и редактора. При переводе на русский язык музыковед В. Ерохин сделал ряд уточнений.

Названия большинства сочинений даются на языке первого издания (в ряде случаев с переводом на русский язык).

Не включены в Список довольно многочисленные фортепианные переложения и транскрипции пьес по преимуществу русских композиторов XVIII века (Д. Бортнянского, М. Березовского, С. Дегтярева), М. Глинки, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, А. Рубинштейна, А. Лядова, А. Глазунова, Н. Черепнина, сделанные для собственных концертных целей и для целей педагогических, а также редакции сочинений разных, но преимущественно русских композиторов, выполненные для разных французских, немецких издательств и издательства Беляева.

В 1960-е годы А. Черепнин написал также музыку к нескольким кинофильмам.

Эти дополнения должны быть учтены при изучении состава наследия А. Черепнина.

Список сочинений А. Черепнина

// Изд. \ CD: компакт-диски \ LP: «винил» * В исполнении (либо с участием) автора

Ор. 1. *Toccata № 1* для ф.-п. (1921). 6' // Belaieff, 1922
.... *Toccata № 1* для ф.-п. (1957, новая редакция) // Belaieff, 1957
Ор. 2 № 1. *Nocturne № 1* для ф.-п. (1919). 4' // Belaieff, 1922
\ LP: Music Library MLR 7043*
.... *Nocturne № 1* для ф.-п. (1957, новая редакция) // Belaieff, 1957
..........№ 2. *Danse № 1* для ф.-п. (1919). 4' // Belaieff, 1922
.... *Danse № 1* для ф.-п. (1957, новая редакция) // Belaieff, 1957
Ор. 3. *Scherzo* для ф.-п. (1917). 3' // Durand, 1927
Ор. 4. *Sonatine romantique* для ф.-п. (1918). 13' // Durand, 1925
\ CD: Etcetera KTC 1033 \ LP: Music Library MLR 7043*; Etcetera ETC 1033
Ор. 5. *Bagatelles* для ф.-п. (1912—1918). 12' // Heugel-Leduc, 1923
\ LP: Music Library MLR 7043*
.... *Bagatelles* для ф.-п. (1958, новая редакция) // Heugel-Leduc, 1964
\ CD: Newport Classic Digital NPD 85521
\ LP: Orion ORS 79329; EMI CVC 2124*;
German Columbia SMC 80970; Zodiac LPZ 1001;
Deutsche Grammophon 45 32 229;
International Piano Library IPA 2002
.... *Bagatelles* для ф.-п. с орк. (1958) // Heugel-Leduc, 1964
\ LP: Deutsche Grammophon 138710; Heliodor 87938
.... *Bagatelles* для ф.-п. со струнным орк. (1960) // Heugel-Leduc, 1965
\ LP: Turnabout TVS-S 34545; Colosseum SM 802
Без № ор. Солнечный день (Забытая багатель; "Sunny Day") для ф.-п. (1915). ≤1' // Presser, 1977
Без № ор. *Старый Петербург* (Вальс) для ф.-п. (~1917). 5' // Неопубл.
Без № ор. *Ballade* для ф.-п. (1917). ~9' // Неопубл.
Без № ор. *Присказки* (Episodes). 12 пьесок для ф.-п. (1912—1919 или 1920). 10' // Heugel-Leduc, 1923
Без № ор. *Довольный человек* ("A Contented Man"). Бас и ф.-п. (1918). 2' // Chester, 1928
Ор. 6. *Petite suite* (Маленькая сюита) для ф.-п. (1918—1919). 10' // Durand, 1923
Ор. 7. *Pièces sans titres* (Пьесы без названий) для ф.-п. (1915—1917). 9' // Durand, 1925
Ор. 8 № 1. *Nocturne № 2* для ф.-п. (1919). 2' // Durand, 1925
..........№ 2. *Danse № 2* для ф.-п. (1919). 3' // Durand, 1925
Ор. 9. *8 Préludes* для ф.-п. (1919—1920). 8' // Heugel-Leduc, 1926
\ LP: Aulos Aul 53573
Ор. 10. *Feuilles libres* («Несшитые листки») для ф.-п. (1920—1924). 9' // Durand, 1924

Op. 11. *5 Arabesques* (1920—1921). 5': 1. Andantino; 2. Allegro vivo; 3. Allegretto; 4. Presto; 5. Allegretto (№ 1—4 — для ф.-п.; № 5— для скрипки и ф.-п.) // Heugel-Leduc, 1925
\ CD: Etcetera KTC 1033
\ LP: Music Library MLR 7043*; Etcetera ETC 1033
Op. 12. *Concerto № 1* для ф.-п. с орк. (1919—1920). 16' // Belaieff, 1981
\ CD: Olympia OCD 440
Op. 13. *9 Inventions* для ф.-п. (1920—1921). 8' // Eschig, 1925
Без № op. *Ode* для виолончели и ф.-п. (1919). 2' // Durand, 1925
\ LP: Columbia (England) CX 1700
Без № op. *Étude de concert* для ф.-п. (1920). 3' // Hamelle-Leduc, 1924
Op. 14. *Sonate* для скрипки и ф.-п. (1921—1922). 13' // Durand, 1923
\ LP: BBC Records REGL 409*
Op. 15. *6 Mélodies* для сопрано или тенора и ф.-п. (1921). 10' // Heugel-Leduc, 1925
Op. 16. *8 Mélodies* для сопрано или тенора и ф.-п. (1918—1922). 13' // Heugel-Leduc, 1925
Op. 17. *Haltes* («Остановки») для сопрано или тенора и ф.-п. (1918—1922). 13' // Heugel-Leduc, 1926
\ LP: EMI Pathé Marconi 2C 065 14028*
Op. 18. *10 Études* для ф.-п. (1915—1919). 25' // Heugel-Leduc, 1925
Op. 19. *2 Novelettes* для ф.-п. (1921—1922). 10'30" // Heugel-Leduc, 1923
Op. 20. *Toccata № 2* для ф.-п. (1922). 7' // Simrock, 1925
.... *Toccata № 2* для ф.-п. (1974, новая редакция) // Simrock
Без № op. *Romance* для скрипки и ф.-п. (1922). 3' // Simrock, 1925
.... *Romance* для скрипки и малого орк. (1922) // Simrock, 1925
Op. 21. *6 Études de travail* (6 инструктивных этюдов) для ф.-п. (1922—1923). 12' // Heugel-Leduc, 1923
Op. 22. *Sonate № 1* для ф.-п. (1918—1919). 16' // Heugel-Leduc, 1924
\ LP: EMI CVC 2124*
Op. 23. *4 Préludes nostalgiques* для ф.-п. (1922). 7' // Heugel-Leduc, 1924
\ LP: EMI CVC 2124*
Op. 24. *4 Préludes* для ф.-п. (1922—1923). 4' // Durand, 1924
...........№ 3. *Prélude* для 2-х флейт (1971, переложение) // Belaieff, 1980
Op. 25. *Rhapsodie géorgienne* (Грузинская рапсодия) для виолончели с орк. (1922). 16' // Durand, 1924
\ CD: Thorophon Capella CTH 2021
Op. 26. *Concerto № 2* для ф.-п. с орк. (1923, с малым орк.). 18' // Heugel-Leduc, 1924
.... *Concerto № 2* для ф.-п. с орк. (1950, новая редакция: с большим орк.)
\ CD: Olympia OCD 439; Deutsche Grammophon 453 157-2*
\ LP: Louisville LOU-615*; Deutsche Grammophon 139379*
Op. 27. *Transcriptions slaves* для ф.-п. (№ 1—5, 1924). 13' // Heugel-Leduc, 1924

...........№ 2. Chanson russe (1956, новая редакция) // Heugel-Leduc, 1956
...........№ 5. Chanson tchèque (1956, новая редакция) // Heugel-Leduc, 1956
Op. 28. *Canzona* для ф.-п. (1924). 5' // Simrock, 1925
.... *Canzona* для ф.-п. (1974, новая редакция) // Simrock, 1974
Op. 29. *Sonate № 1* для виолончели и ф.-п. (1924). 11' // Durand, 1925 \ CD: InSync C 4154 \ LP: De Camera Magna SM 93718; Sync Labs C4154
Без № op. *Canon* для струнного трио (1923—1924). 2' // Bardic, 1987
.... *Canon* для ф.-п. // Bardic, 1987
Op. 30 № 1. *Sonate Nr. 2* для виолончели и ф.-п. (1924). 10' // Universal Edition, 1925
...........№ 2. *Sonate Nr. 3* для виолончели и ф.-п. (1919—1926). 9' // Universal Edition, 1928 \ LP: De Camera Magna SM 93718
Op. 31. *4 Romances* для ф.-п. (1924). 7' // Universal Edition, 1925
Op. 32. *Ajanta-Fresken* ("Ajanta's Frescoes", «Фрески Аджанты»). Балет (1923). 30' // Universal Edition, 1933
Op. 33. *Concerto da camera* для флейты, скрипки и камерного орк. (1924). 13' // Schott, 1925
Op. 33a. *Intermezzo* (переложение II части Камерного концерта) для ф.-п. (1926). 3' // Schott, 1927
Op. 34. *Trio* для скрипки, виолончели и ф.-п. (1925). 7—8' // Durand, 1925 \ CD: Pro Arte CDD 303 \ LP: HMV CSD 3226*; De Camera Magna SM 92112; RCA RL 303 24; Pro Musica PMT 201; Laurel Records LR 109
Op. 35. *Ol-Ol.* Опера (первоначальная редакция) в 3-х картинах (1924—1925). 58' // Universal Edition, 1926
.... *Ol-Ol.* Опера (окончательная редакция) в 5-ти картинах (1930). 65' // Universal Edition, 1931
Op. 36. *Streichquartett* (Струнный квартет) *Nr. 1* (1922). 10' // Schott, 1925
Op. 36a. *Musica sacra* (переложение — с участием К. Ределя — Струнного квартета № 1) для струнного орк. (1973). 10' // Schott
Op. 37 № 1. *Ouverture* для камерного орк. (1921). 8' // Universal Edition, 1927
...........№ 2. *Mystère* («Тайна») для виолончели и камерного орк. (1925). 11' // Universal Edition, 1927 \ CD: Samatius Classics ACCD 1002
.... *Mystère* для виолончели и ф.-п. (1925) // Universal Edition, 1927
...........№ 3. *Pour un entrainement de Boxe* («Для занятий боксом»). Prélude для камерного орк. (1922). 10' // Universal Edition, 1927
.... *Pour un entrainement de Boxe* (1964, новая редакция)
...........№ 3a. *Training* («Тренировка»). Балет (1922, ≈ op. 37 № 3). 10' // Universal Edition, 1931
Op. 38. *Violoncelle bien tempéré* («Хорошо темперированная виолончель»). *12 Préludes* для виолончели и ф.-п. (1925—1926). 25' // Durand, 1927 \ LP: De Camera Magna SM 93718; Paradox
...........№ 2, 4. Préludes для виолончели и ударных (1925—1926, переложение)

Durand

...........№ 3, 9, 10. *Préludes* для виолончели и струнных (1925—1926, переложение) // Durand

Op. 39. *Message* («Послание») для ф.-п. (1926). 10' // Universal Edition, 1926 \ CD: Newport Classic Digital NPD 85521

Op. 39a. *Vœux* («Обеты»). 6 пьес для ф.-п. (1926). 8' // Durand, 1926 \ CD: Newport Classic Digital NPD 85521 \ LP: Aulos Aul 53573

Без № op. *Pour la paix en Orient* («За мир на Востоке», 1926, из op. 39a). 2' \ CD: Newport Classic Digital NPD 85521

Op. 40. *Quatuor à cordes* (Струнный квартет) *№ 2* (1926). 12' // Durand, 1927 \ CD: VoxBox2 CDX 5071 \ LP: HMV CSD 3226; Vox SVBX 5109

Op. 41. *Magna Mater* для орк. (1926—1927). 8—9' // Universal Edition, 1931

Op. 42. *Symphonie № 1* (1927). 24' // Durand, 1929

.... *Scherzo* (из Симфонии № 1) для ансамбля ударных инструментов (1927). 3' // Presser, 1974

Op. 43. *Élégie* для скрипки и ф.-п. (1927). 6' // Durand, 1928

Op. 44. *Quintett* для ф.-п. и струнных (1927). 15' // Universal Edition, 1930 \ LP: HMD CSD 3226*

Op. 44a. *Tanz* (переложение II части Квинтета) для ф.-п. (1928). 2' // Bardic, 1987

Без № op. *Vocalise-Étude* для высокого голоса и ф.-п. (1927). 1' // Leduc, 1928

.... *Étude* для высокого голоса (или флейты) и ф.-п. // Belaieff, 1980

Op. 45. *Die Hochzeit der Sobeide* («Свадьба Зобеиды»). Опера в 3-х картинах (1929—1930). 1h40' // Universal Edition, 1931

Op. 45a. *Festmusik* (Праздничная музыка) для орк. (1930, сюита из op. 45). 10' // Universal Edition, 1932 \ LP: Impromptu SM 191510

Op. 46. *Entretiens* («Переговоры») для ф.-п. (1930). 13' // Durand, 1931

Op. 47. *Concertino* для гобоя, виолончели, ф.-п. и струнного орк. (1930—1931). 16' // Universal Edition, 1931

.... *Concertino* (первоначальная версия) для 4-х скрипок, 2-х альтов, 2-х виол да гамба, 2-х виолончелей, контрабаса и ф.-п. (1930) // Неопубл.

.... *Concertino* (новая версия) для кларнета, фагота, ф.-п. и струнных (1944) // Неопубл.

.... *Trio concertante* для скрипки, виолончели и ф.-п. (1960) // Universal Edition, 1974

.... *Triple Concertino* для скрипки, виолончели, ф.-п. и орк. (1965) // Universal Edition, 1973 \ CD: Thorophon Capella CTH 2021

Op. 48. *Konzert Nr. 3* для ф.-п. с орк. (1931—1932). 17' // Schott, 1932 \ CD: Olympia OCD 439

Op. 49. *Duo* для скрипки и виолончели (1932). 12' // Benno Balan, 1933; Bote & Bock, 1965 \ CD: Chandos CHAN 8652 \ LP: HMV CSD 3226

Op. 50. *Russische Tänze* для орк. (1933). 10' // Benno Balan, 1935; Universal Edition \ CD: Marco Polo 8.223380 \ LP: Colosseum SM 578

Без № ор. *Piano Method on the Pentatonic Scale* (Пентатонная школа игры на фортепиано, 1934—1935) // Shanghai Commercial Press, 1935

Op. 51. *Étude de piano sur la gamme pentatonique* (Обучение игре на фортепиано на основе пентатонной гаммы, 1934—1935). 19' // Heugel, 1935

.... № 1. *Première Suite* (Первый цикл, 1934). 7 пьес. 3'

.... № 2. *Deuxième Suite* (Второй цикл, 1934). 7 пьес. 4'30"

.... № 3. *Bagatelles chinoises* («Китайские безделушки», 1935). 12 пьес. 11'30"

Op. 52. *5 Konzert-Etüden* для ф.-п. (1934—1936). 16': 1. Schattenspiel («Театр теней»); 2. Die Laute («Лютня»); 3. Widmung an China («Посвящение Китаю»); 4. Kasperlspiel («Гиньоль»); 5. Lobgesang («Хвалебная песнь») // Schott, 1936 \ CD: Etcetera KTC 1033; Newport Classic Digital NPD 85521 \ LP: Etcetera ETC 1033

Op. 53. *Technische Studien an der fünftstufigen Tonleiter* (Пентатонные упражнения) для ф.-п. (1934—1936) // Peters, 1936

Без № ор. М. Мусоргский — А. Черепнин. *Женитьба* („Die Heirat"). Опера в 2-х действиях (1934—1936; А. Черепнин: II действие). $1^{h}5'$ // Universal Edition, 1938

Op. 54. *Der fahrende Schüler mit dem Teufelbannen* («Странствующий школяр, изгнавший беса»). Балет (1937). Клавир (первоначальная оркестровка не сохранилась). 26' // Universal Edition, 1938

.... *Der fahrende Schüler mit dem Teufelbannen* (1964, новая оркестровка)

Op. 55. *Трепак* („Trepak"). Балет (1937). 40' // Universal Edition, 1938

Без № ор. *Autour des montagnes russes* («Американские горки») для ф.-п. (1937). 4' // Eschig, 1938 (в альбоме "Exposition 1937") \ CD: Noblesse CD 87008; Etcetera KTC 1061

Op. 56. *7 Études* для ф.-п. (1938). 9'30" // Belaieff, 1938 \ LP: EMI CVC 2124* (№ 7)

Op. 57. *Suite géorgienne* (Грузинская сюита) для ф.-п. и струнного орк. (1938). 20' // Eschig, 1940

.... *Suite géorgienne* для ф.-п. в 4 руки (1938)

.... *Suite géorgienne* для 2-х ф.-п. (1952) // Eschig (Durand)

.... *Dialogue* (переложение II части Грузинской сюиты) для ф.-п. соло (1952). 4' // Eschig

Op. 58. *Sonatina* для литавр и ф.-п. (1939). 7' // Boosey & Hawkes, 1940

.... *Sonatina* для 2-х или 3-х литавр и ф.-п. (1951, новая редакция) // Boosye & Hawkes, 1951

.... *Sonatina* для литавр и орк. (1954) // Boosey & Hawkes, 1954

.... *Sonatina* для литавр и духового орк. (1963) // Boosey & Hawkes, 1965
Без № ор. *Sonate* для кларнета и ф.-п. (1939). 6' // Schott, 1980
Ор. 59. *Trio* для 3-х флейт (1939). 6' // Belaieff, 1950
\ LP: Corona SM 30 001
Ор. 60. *Quatuor* (Квартет) для 4-х флейт (1939). 6' // Belaieff, 1950
\ LP: Arion 30 A 071; Musical Heritage Society 3072
Ор. 61. *Trio* для 3-х труб или 3-х кларнетов (1939). 6' // Marks, 1952
Ор. 62. *Marsch* для 3-х труб или 3-х кларнетов (1939). 2' // Marks, 1958
Ор. 63. *Sonatine sportive* для саксофона и ф.-п. (1939). 6' // Leduc, 1943
\ LP: Telefunken 6. 42841 AZ; Fidelio 3401; London/Decca
.... *Sonatine sportive* (первоначальная версия) для фагота и ф.-п. (1939) // Leduc, 1975
.... *Sonatine sportive* для ф.-п. (1939) // Неопубл.
Ор. 64. *Andante* для тубы или басового тромбона и ф.-п. (1939). 6' // Belaieff, 1950 \ LP: RCA RL 303 21
Ор. 65. *Pour petits et grands* (Для маленьких и больших). 12 пьес средней трудности для ф.-п. в 2-х тетрадях (1940). 25' // Durand, 1940
Ор. 66. *Chant et refrain* («Запев и припев») для ф.-п. (1940). 4'30" // Durand, 1940 \ CD: Etcetera KTC 1033
\ LP: Etcetera ETC 1033
Без № ор. *Дионис*. Мифологический балет (1940). ~17' // Неопубл.
Без № ор. *Стенька Разин* (« La légende de Razine »). Балет (1940—1941). 50' // Belaieff, 1945
Без № ор. *Suite populaire russe* (Русская народная сюита) для малого орк. (1941). 6' // Bessel, 1949
Без № ор. *Badinage* («Шутка») для ф.-п. (1941). 4' // Lyche, 1947
Без № ор. *Невский проспект* (1942—1943). 13'30" // Неопубл.
Без № ор. *Vivre d'Amour* («Жить любовью!»). Кантата для солистов, хора, органа и орк. (1942). ~6' // Belaieff
Ор. 67. *Romantic Overture* для орк. (1942—1951, сокращенная версия «Невского проспекта»). 9' // Schirmer, 1955
Ор. 68. *2 Mélodies* для сопрано или тенора и ф.-п. (1943). 5' // Durand, 1946
Без № ор. *Atlantide* («Атлантида»). Балет с французским текстом (1943) // Неопубл. (рукопись не сохранилась)
Без № ор. *Valse orientale* для ф.-п., флейты, ксилофона и струнных (~1943). 6' // Неопубл.
Ор. 69. *Enfance de St. Nino* («Детство св. Нино») для орк. (1943—1944). 10' // Templeton, 1956
Без № ор. *Polka* для ф.-п. (1944). 2'
.... *Polka* для орк. (1955)
Ор. 70. *Mouvement perpétuel* («Вечное движение») для скрипки и ф.-п. (1944). 9' // Durand, 1946
Ор. 71. *7 Songs on Chinese Poems* (7 песен на китайские стихи) для сопрано

или тенора и ф.-п. (1945). 12' // Belaieff, 1956
\ LP: EMI Pathé Marconi 2C 065 14028*; Irmac 6517
Op. 72. *Pan Kéou.* Кантата (1945)
.... *The Nymph and the Farmer* («Нимфа и крестьянин»). Опера в 2-х картинах (1952, новая оркестровка кантаты «Pan Kéou»). 40' // Boosey & Hawkes, 1963
Без № ор. *Déjeuner sur l'herbe* («Завтрак на траве»). Балет на темы Й. Ланнера (1945) // Неопубл.
Op. 73. *Двенадцать* (« Les Douze ») для чтеца и малого орк. (1945). 16' // Belaieff, 1946
.... *Двенадцать* для чтеца и ф.-п. // Belaieff
Op. 74. *Jeu de la Nativité* («Рождественское представление»). Кантата для 2-х сопрано, тенора, баса, струнного квинтета и ударных (1945). 30' // Belaieff, 1947, 1952
.... *Jeu de la Nativité* для солистов, хора, струнного орк. и ударных
.... *Jeu de la Nativité* для голоса и ф.-п.
Без № ор. *2 Songs* для высокого голоса и ф.-п. (1945). 2' // Chester, 1952
Без № ор. *Vendeur des papillons* («Продавец бабочек»). Балет (~1945) // Неопубл.
Без № ор. *Шота Руставели.* Балет, II акт (1945—1946). 60' // Неопубл.
.... *Suite de ballet* для 2-х ф.-п. и ударных (1946, переложение). ~20' // Belaieff, 1982
Op. 75. *Le monde en vitrine* («Мир в витрине»; "Showcase") для ф.-п. (1946). 15' // Boosey & Hawkes, 1948 \ LP: Music Library MLR 7098
Без № ор. *Rondo à la russe* для ф.-п. (1946). 3' // Gerig, 1976
Op. 76. *Suite* для виолончели соло (1946). 6' // Durand, 1948
\ LP: HMV CSD 3226;
Columbia (Japan) (UDI 4) 40x-9022-ND
Op. 77. *Symphony No. 2* (1947—1951). 27' // A. M. P., 1957
\ LP: Louisville LS-645; RCA Gold Seal GL 25059
Без № ор. *L'écolier parasseux — The Lazy Scholar* («Ленивый ученик»). Народная песня (на фр. и англ. яз.). Для голоса и ф.-п. (~1947). 2' // Неопубл.
Без № ор. *J'avais mal* («Я болел»). Французская народная песня. Для голоса и ф.-п. (~1947). 2' // Неопубл.
Op. 78. *Concerto № 4* (*Fantaisie*) для ф.-п. с орк. (1947). 27' // Hinrichsen, 1949 \ CD: Olympia OCD 440
Op. 79. *La femme et son ombre* («Женщина и ее тень»). Балет (1948). 30' // A. M. P., 1948
Op. 79a. *Japanese Suite* для орк. (1948, из ор. 79). ~15' // Неопубл.
Без № ор. *La Quatrième* («Четвертая республика») для ф.-п. (1948—1949). 3' // Heugel-Leduc, 1954
Op. 80. *Symphonic March* для орк. (1951). 6' // Leeds, 1956 \ LP: RBM 3052
.... *Symphonic March* для духового орк. (1954) // Неопубл.

\ LP: Disques Serp MC 7040
Op. 81. *Expressions* для ф.-п. (1951). 15' // Leeds, 1951
\ LP: Music Library MLR 7072; Orion ORS 78329;
EMI CVC 2124*
Op. 82. *Songs Without Words* (Песни без слов) для ф.-п. (1949—1951). 11'
// Peters, 1953 \ CD: Newport Classic Digital NPD 85521
\ LP: Orion ORS 78329
Op. 83. *Symphony No. 3* (1952). 28' // Templeton, 1955
\ CD: Thorophon Capella CTH 2021
Op. 84. *Songs and Dances* для виолончели и ф.-п. (1953) // Belaieff, 1955
Op. 85. *12 Préludes* для ф.-п. (1952—1953). 25' // Marks, 1956
\ LP: Music Library MLR 7072
.... *12 Préludes* для ф.-п. (1972, новая редакция) // Belaieff, 1972
\ LP: Orion ORS 78329
Op. 86. *Concerto* для губной гармоники с орк. (1953). 28' // A. M. P., 1956
\ CD: Urania US 5146 CD
.... *Concerto* для губной гармоники с ф.-п. (переложение)
Op. 87a. *Бездна* (« Le gouffre »). Балет (1949). 30' // Peters, 1954
Op. 87b. *Rondo* для 2-х ф.-п. (1952). 3'30" // Peters, 1957
Op. 87. *Suite* для орк. (1953, из op. 87a и 87b). 18' // Peters, 1954
\ CD: Marco Polo 8.223380 \ LP: Louisville LOU 545-2;
Colosseum SM 560
Без № op. *La colline des fantômes* («Холм призраков»). Балет (1953). 26'
// Неопубл.
Op. 88. *8 Pieces* для ф.-п. (1954—1955). 13' // Presser, 1957
\ CD: Etcetera KTC 1033 \ LP: Aulos Aul 53573;
Etcetera ETC 1033; Arion ARN 38263;
Musical Heritage Society 3617; EMI CVC 2124* (№ 4, 8)
Op. 89. *The Lost Flute* («Потерянная флейта») для чтеца и орк. (1954). 42'
// Templeton, 1956
.... *The Lost Flute* (сокращенная версия) для чтеца, ф.-п. и ударных
(1955). 22' и 18' // Templeton, 1956
Без № op. *Pastorale* для ф.-п. (1955, переложение Интродукции к
«Потерянной флейте») // Belaieff
Без № op. *17 Piano Pieces for Beginners* (1954—1957)
// Summy & Birchard, 1955, 1957
Op. 90. *Divertimento* для орк. (1955—1957). 25' // Boosey & Hawkes, 1966
Op. 91. *Symphony No. 4* (1957). 25' // Boosey & Hawkes, 1959
\ CD: Marco Polo 8.223380 \ LP: Colosseum SM 551
Без № op. *Exploring the Piano* («Исследование рояля»). 12 лёгких пьес
для ф.-п. в 4 руки (1958). 6' // Summy & Birchard, 1959
Op. 92. *Georgiana* («Картвелиана»). Сюита для орк. из балета «Шота
Руставели» (1959). 18' // Eulenberg, 1959 \ LP: Lyricord 7103
Op. 93. *Symphonic Prayer* (Симфоническая молитва) для орк. (1959). 9'
// Belaieff, 1960 \ LP: Colosseum SM 543

Без № ор. *Trio* для флейты, скрипки и виолончели (1960). 10'
// Amadeus, 1977
Без № ор. *Fanfare* для медных духовых и ударных (1961). 6'
// Boosey & Hawkes, 1964 \ LP: Unicorn RHS 339
Без № ор. *Partita* для аккордеона соло (1961). 6' // Pagani, 1962
\ LP: Supraphon 0 11 0238; Kaibala
Ор. 94. *Sonata No. 2* для ф.-п. (1961). 12' // Boosey & Hawkes, 1962
\ CD: Newport Classic Digital NPD 85521
\ LP: Aulos Aul 53573; German Columbia SMC 80 970
Без № ор. *Processional and Recessional* для органа (1962). 9' // Peters, 1965
\ LP: De Camera Magna SM 932 58
Ор. 95. *7 Chinese Folk Songs* для баса или сопрано и ф.-п. (1962). 15'
// Gerig, 1967
Ор. 96. *Concerto № 5* для ф.-п. с орк. (1963). 21' // Belaieff, 1964
\ CD: Olympia OCD 440
\ LP: Deutsche Grammophon 139379*; RBM 3016
Ор. 97. *Serenade* для струнных (1964). 16' // Kunzelmann, 1966
\ LP: MHS 3752; Impromptu SM 191506
Ор. 98. *Vom Spaß und Ernst* («О смешном и серьёзном»). Кантата для контральто или баса и струнного орк. (1964). 21'
// Gerig, 1966 \ LP: Pick 70 119
Ор. 99. *Concerto № 6* для ф.-п. с орк. (1965). 24' // Belaieff, 1967
\ CD: Olympia OCD 439
Ор. 100. *Suite* для клавесина (1966). 8' // Peters, 1966 \ LP: Wergo S34 60028
Ор. 101. *Sonata da chiesa* для виолы да гамба и органа (1966). 15'
// Simrock, 1969
.... *Sonata da chiesa* для виолы да гамба в сопровождении флейты, струнных и клавесина (1967) // Simrock, 1970
Ор. 102. *Mass* (Месса, текст на англ. яз.) для 3-х женских голосов без инструментального сопровождения (1966). 5'30"
// Peters, 1967
Без № ор. *Tsigane* для аккордеона соло (1966). 2'30" // Pietro Deiro, 1968
Ор. 103. *6 Liturgical Chants* (6 литургических песнопений) для смешанного хора a cappella (1967). 18'55" // Peters, 1969
Ор. 104. *4 Russian Folksongs* (1967). 9'55" // Peters, 1969
Без № ор. *Ein kleines Lied* (Песенка) для высокого голоса и ф.-п. (~1967). 1'
// Неопубл.
Без № ор. *Invention* для аккордеона соло (1967). 3'30" // Pagani, 1969
Без № ор. *Сказка об Иване-Дураке* (музыка к радиопостановке) для чтецов, солистов, хора, орк. и электронных звучаний (1968). 45'
// Неопубл.
Без № ор. *Ascension* («Вознесение») для ф.-п. (1969). 1' // Choudens, 1970
(в альбоме « Nouveaux Musiciens », vol. 3)
Ор. 105. *Brass Quintet* (Квинтет для медных духовых, 1970). 10'30"
// Peters, 1972 \ LP: Crystal S 207; RCA RL 303 21
Ор. 106. *Russian Sketches* (Русские эскизы) для молодежного орк. (1971)

M. C. A.

.... *Russian Sketches* для духового орк. (1977) // M. C. A.

Без № ор. *Baptism Cantata* (Баптистская кантата) для солистов, детского хора, блок-флейт, поперечных флейт, струнных и органа с участием прихожан (1972). 3' // Неопубл.

Без № ор. *4 Caprices diatoniques* для (кельтской) арфы (1973). 4' // Belaieff \ LP: Arion 382 45; Colosseum Col 9002

Ор. 107 (посм.). *Woodwind Quintet* (Квинтет для деревянных духовых, 1976) // Peters, 1984

Без № ор. *2 Pieces for Children* (2 пьесы для детей, 1976). 1' // Willis, 1977 (в альбоме "Piano Compositions U. S. A.")

Ор. 108 (посм.). *Duo* для 2-х флейт (1977). 12' // Belaieff, 1978

Без № ор. / Ор. 109. *Опивочки* (Gradus ad Parnassum). Около сорока пьесок для ф.-п. (1975—1977). ~35' // Неопубл.
\ CD: Etcetera KTC 1033 (№ 3, 4, 9, 11, 17, 37)
\ LP: Etcetera ETC 1033 (№ 3, 4, 9, 11, 17, 37)

Оперы: ор. 35, 45, 72; «Женитьба» (II действие, 1936).

Балеты: ор. 32; ор. 37 № 3а; ор. 54; ор. 55; ор. 79; ор. 87а; «Дионис» (1940); «Стенька Разин» (1941); «Атлантида» (1943); «Продавец бабочек» (1945); «Завтрак на траве» (1945); «Шота Руставели» (1946); «Холм призраков» (1953).

Для орк.: ор. 36а, 37, 41, 42, 45а, 50, 67, 69, 77, 79а, 80, 83, 87, 90, 91, 92, 93, 97, 106; Русская народная сюита (1941); Полька (1944).

Для ф.-п. с орк.: ор. 5, 12, 26, 48, 57, 78, 96, 99.

Для других солирующих инструментов с орк.: ор. 25; ор. 33; ор. 37 № 2; ор. 37 № 3; ор. 47; ор. 58; ор. 86; Романс (1922).

Л. Корабельникова, И. Черепнин, С.-Э. Хершман-Черепнин. Москва, 1997 г.
Фото Н. Черепнина

Корабельникова Людмила Зиновьевна – доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, исследователь истории русской музыки XIX – начала XX столетий. В сферу ее интересов входят также музыкальные источниковедение и текстология. Автор книг «С. И. Танеев в Московской консерватории: Из истории русского музыкального образования» (М., 1974), «Творчество С. И. Танеева: Историко-стилистическое исследование» (М., 1986) и др. Ею впервые опубликованы многочисленные тексты (литературные и нотные) П. И. Чайковского, С. И. Танеева (в том числе «Дневники: В 3-х книгах»; М., 1981–1985), С. В. Смоленского, Н. Г. Рубинштейна, А. С. Аренского и др. Один из инициаторов подготовки и член редакционных комитетов Нового полного собрания сочинений П. И. Чайковского и Академического полного собрания сочинений М. П. Мусоргского. Автор концепций и главный редактор «Тематико-библиографического указателя всех музыкальных и литературных сочинений П. И. Чайковского» и персональной энциклопедии «Чайковский» (готовятся к печати). Автор глав в изданиях «История русской музыки: В 10 томах», серии «Русская художественная культура второй половины XIX века», многочисленных статей в научных сборниках, журналах, энциклопедиях и т. п. Печатается за рубежом.

ALEXANDRE
TCHÉREPNINE
PIANISTE-COMPOSITEUR

Russe alter Schule verleugnet sich nic

Europäische Erstaufführung von Tscherepnins 2. Sinfonie unter Bernhard C

Das 6. Sinfoniekonzert des Städ- zwei Kriege heil durchstanden auch den Empfind-
tischen Orchesters unter Bernhard habe. dürfe er die deutsch-
Conz' Leitung war ein

FOYER DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE
de la Société Musicale Russe à l'Étranger, 26, Avenue de New-York, Paris
13ᵉ Concert, le Vendredi 13 Mai 1949, à 21 h.

PROGRAMME

PREMIERE PARTIE

1. Concerto da camera .... A. TCHEREPNINE
Allegro maestoso. Larghetto. Vivace. Allegro molto
pour flûte, violon et piano
J.-P. RAMPAL, R. GENDRE et l'AUTEUR

DEUXIEME PARTIE

5. "Enfants" Huit pièces brèves pour piano .... Fl. SCHMITT
1ʳᵉ audition
dédiées à Monique Haas
I).... de chœur
II).... de troupe

ALEXANDER TSCHEREPNIN SPRACH IN BRAUNSCHWEIG

Der Komponist fixiert die Ze

Alexander Tscherepnin war im Rahmen der „Festlichen Tage neuer Kammermusik der Stadt Braunschweig 1964" gebeten worden, über das an- viel zu spät, daß er allzuw geholt hatte, ehe er zum K seines Themes kam. Alexan repnin wies darauf hin, daß

Freitag, 1. Septe

DIE ABENDZEITUNG

Musizierender Weltb

Alexander Tscherepnin konzertiert in Münc

Der Komponist und Pianist Alexander Tscherepnin bringt heute 16 Uhr 15 im Bayerischen Rundfunk ... 4. September um 19 Uhr 30

und Afrika, ein glaubiger idealist der Verständigung und Freundschaft über alle Schranken hinweg und ein Weltmann von kluger vor-

fühl un
neuem,
Und di
„Ich h

Tcherepni

Tcherepnin Hailed in Europe

4th Symphony Adds Luster to His Name

LE FIGARO — 24 DECEMBRE 1964

UN CONCERTO DE TCHEREPNINE

L'ORCHESTRE philharmonique de l'O.R.T.F. a fait entendre récemment, pour la première fois en France, le Cinq Concerto pour piano ce concerto Tcherepnine ait voulu rendre hommage à la nationalité de son épouse : la Chine. C'est la gamme chinoise qui prête au

Das 4. Sinfoniekonzert gilt der Dynastie Tcherepnin

Russischer Abend an den IMF

Heute abend dirigiert zum erstenmal in Luzern der russische Dirigent Gennady Rozhdestvensky. Das Programm enthält ausschliesslich Werke der Komponisten Niccolai, Alexandre N. und Ivan A. Tcherepnin. Gennady Rozhdestvensky dirigiert das Radio-Sinfonieorchester Basel und ist wie kein zweiter zur Interpretation der Werke Alexandre N. Tcherepnins prädestiniert, war er doch bis zum Tode des Komponisten im letzten Jahr mit ihm eng befreundet. Ueber den Dirigenten Gennady Rozhdestvensky unterhi[elt] sich das «Tagblatt» mit seiner Frau, der Pianistin Victoria Postnikowa.

aus-
unkt
sche-
h die

r 1950 Seite 5

rger

n

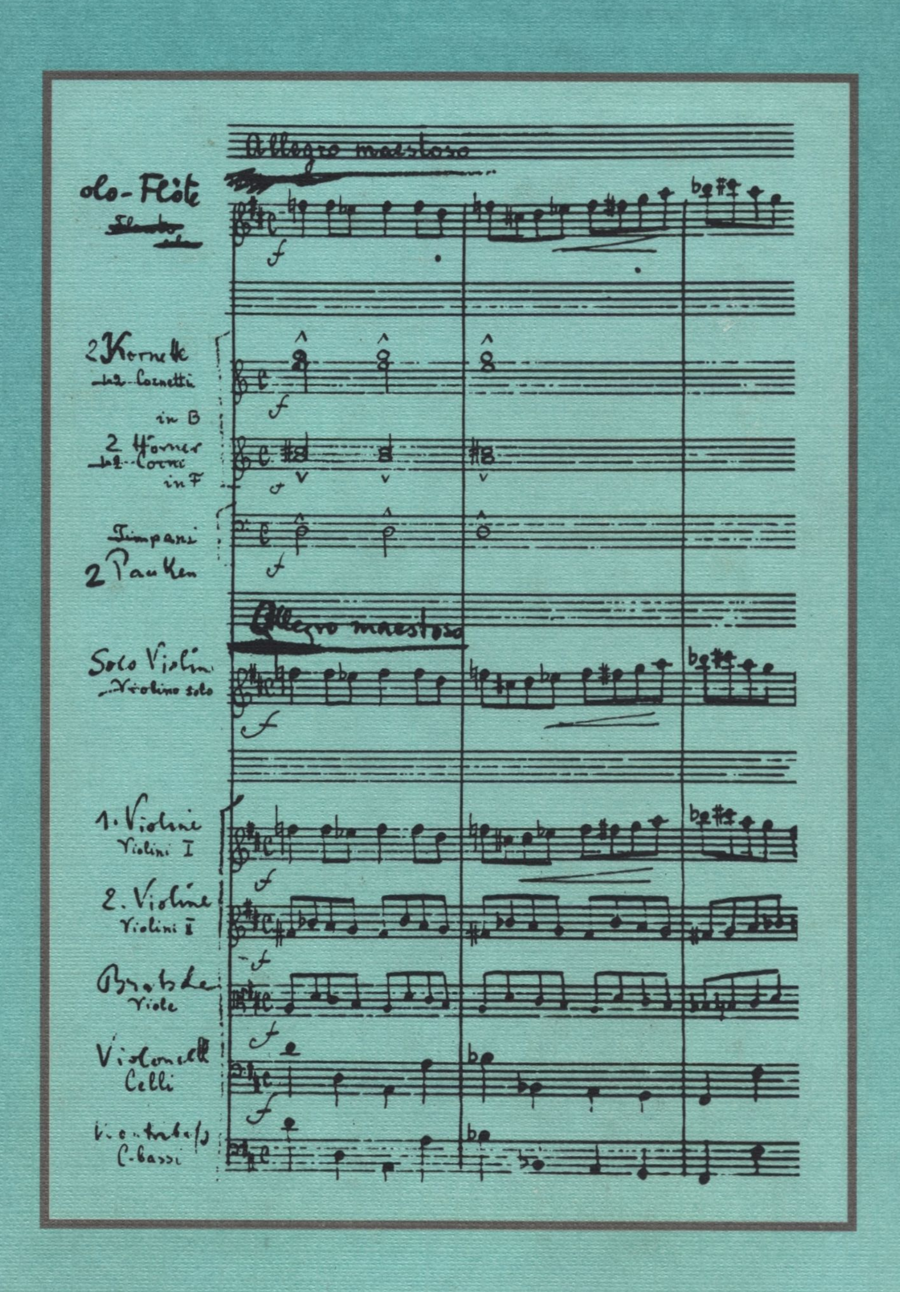
edanke verlangen nach
verstelltem Ausdruck."
sische Musik in Amerika?
nie so viel moderne mis-

— ein Phänomen!

angeborene Bühnentalent dieses der Vergew
gung anheimgefallenen Volks,

FIRST ANNIVERSARY MEMORIAL CONCE[RT]
HONORING
ALEXANDER TCHEREPNIN
Composer
1899-1977

CHICAGO SYMPHONY STRING QUARTET
Wednesday 12:30 p.m., October 25, 1978
Sponsored by Talman Federal Savings and Loan Asso[ciation]
PRESTON BRADLEY HALL
[Pub]lic Library Cultural Center


Allegro maestoso
olo-Flöte
2 Kornette
in B
2 Hörner
in F
Timpani
2 Pauken
Allegro maestoso
Solo Violin
1. Violine
Violini I
2. Violine
Bratsche
Viole
Violoncell
Celli
C.bassi